Discarded by
Dartmouth College Library

PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

XV

DIE KUNST DES REALISMUS UND DES IMPRESSIONISMUS

IM 19. JAHRHUNDERT

VON

EMIL WALDMANN

IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

Discarded by
Dartmouth College Library

MAY 3 1930
260591
F. ARTS

740
gW146k2

COPYRIGHT 1927 BY PROPYLÄEN-VERLAG, G. M. B. H. IN BERLIN
PRINTED IN GERMANY / IM ULLSTEINHAUS, BERLIN

RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER

IN VEREHRUNG UND FREUNDSCHAFT

ZUGEEIGNET

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG .. 9

DIE MALEREI

Der lokale Frührealismus in Deutschland .. 13
Die englische Landschaftsmalerei .. 20
Die Schule von Barbizon .. 27
Corot, Millet und Daumier .. 32
Menzel .. 39
Courbet und der französische Realismus .. 46
Leibl und der deutsche Realismus .. 52
Hans Thoma und sein Kreis .. 59
Klassizistisch-romantisches Zwischenspiel: Böcklin, Feuerbach und Marées .. 64
Intermezzo: Vom Bildnis dieser Epoche .. 74
Edouard Manet .. 76
Die Impressionisten .. 82
Renoir .. 91
Die neue Linie: Degas, Forain, Guys und Lautrec .. 95
Die neue Monumentalität: Puvis de Chavannes, Maurice Denis und Gauguin .. 99
Cézanne .. 105
Liebermann, Corinth und Slevogt .. 110
Pleinair und Impressionismus .. 121
Der neue Stil um die Wende des 20. Jahrhunderts .. 126

DIE GRAPHIK

Die Radierung des Frührealismus .. 136
Die erste Blütezeit der Lithographie .. 139
Menzel .. 142
Der neue Linienholzschnitt und die neuere Radierung .. 144
Leibl .. 144
Klinger und der Realismus .. 146

Die Graphik des französischen Impressionismus 147
Die Graphik der deutschen Impressionisten 150
Die Graphik des neuen Stils 153

DIE PLASTIK
Der Realismus in der Skulptur: Barye und Carpeaux 156
Neubarock in Deutschland 159
Rodin und die Epoche des Impressionismus 160
Hildebrand und sein Kreis 165
August Gaul und Renée Sintenis 170
Renoir und Degas 174
Georg Kolbe 176

ABBILDUNGEN
Malerei
Deutschland 185
Frankreich 387
Schweiz / Niederlande / Italien / Dänemark / Schweden / Norwegen /
England 515
Plastik 563

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN 609

REGISTER 641

EINLEITUNG

Schiller schreibt am 14. September des Jahres 1797 in einem Briefe an Goethe:

„Überhaupt frage ich Sie bei dieser Gelegenheit, ob die Neigung so vieler talentvoller Künstler neuerer Zeiten zum Poetisieren in der Kunst nicht daraus zu erklären ist, daß in einer Zeit, wie die unserige, es keinen Durchgang zum Ästhetischen gibt als durch das Poetische, und daß folglich alle auf Geist Anspruch machenden Künstler eben deswegen, weil sie nur durch ein poetisches Empfinden geweckt worden sind, auch in der bildenden Darstellung nur eine poetische Imagination zeigen. Das Übel wäre so groß nicht, wenn nicht unglücklicherweise der poetische Geist in unseren Zeiten auf eine der Kunstbildung so ungünstige Art spezifiziert wäre. Aber da auch schon die Poesie so sehr von ihrem Gattungsbegriff abgewichen ist (durch den sie allein mit den nachahmenden Künsten in Berührung steht), so ist sie freilich keine gute Führerin zur Kunst, und sie kann höchstens negativ (durch Erhebung über die gemeine Natur), aber keineswegs positiv und aktiv (durch Bestimmung des Objekts) auf den Künstler einen Einfluß äußern.

Auch diese Verirrung der bildenden Künstler neuerer Zeit erklärt sich mir hinreichend aus unseren Ideen über realistische und idealistische Dichtung und liefert einen neuen Beleg für die Wahrheit derselben. Ich denke mir die Sache so:

Zweierlei gehört zum Poeten und Künstler: daß er sich über das Wirkliche erhebt, und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläßt er mit dem Wirklichen nur zu leicht auch das Sinnliche und wird idealistisch und, wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch; oder will er und muß er, durch seine Natur genötigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er gern auch bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Wortes, realistisch und, wenn es ihm ganz an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen also ist er nicht ästhetisch.

Die Reduktion empirischer Formen auf ästhetische ist die schwierige Operation, und hier wird gewöhnlich entweder der Körper oder der Geist, die Wahrheit oder die Freiheit fehlen. Die alten Muster, sowohl im Poetischen als im Plastischen, scheinen mir vorzüglich den Nutzen zu leisten, daß sie eine empirische Natur, die bereits auf eine ästhetische reduziert ist, aufstellen, und daß sie nach einem tiefen Studium über das Geschäft jener Reduktion selbst Winke geben können.

Aus Verzweiflung, die empirische Natur, womit er umgeben ist, nicht auf eine ästhetische reduzieren zu können, verläßt der neuere Künstler von lebhafter Phantasie und Geist sie lieber und sucht bei der Imagination Hilfe gegen die Empirie, gegen die Wirklichkeit. Er legt einen poetischen Gehalt in sein Werk, das sonst leer und dürftig wäre, weil ihm derjenige Gehalt fehlt, der aus den Tiefen des Gegenstandes geschöpft werden muß."

Als Schiller diese Bemerkung niederschrieb, legte er den Finger auf einen Zwiespalt, der in der ganzen bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, besonders in Deutschland, von Zeit zu Zeit immer wieder einmal fühlbar werden sollte, auf den Zwiespalt, der Gedankenkunst und romantische Kunstgesinnung auf der einen und Wirklichkeitskunst auf der anderen Seite zu etwas beinahe Gegensätzlichem machte. Schiller sah die Gefahren, die in den Extremen liegen. Den Mangel an Sinnlichkeit, an Anschaulichkeit, der bei idealistischer Kunstauffassung leicht zu leerer Formenphrase führt, findet er nicht weniger verhängnisvoll als den Mangel an wahrer Phantasie, bei welchem ihn ein gemeiner und knechtischer Realismus abstößt. Im Laufe des neuen Jahrhunderts, das Schiller nicht mehr mit erlebte, erwies sich, daß dieser Mangel an Anschaulichkeit der bildenden Kunst vielleicht noch gefährlicher wurde als sein Gegenteil. Gemeiner, knechtischer Realismus, wenn er je einmal auftritt, hält sich niemals lange und kommt über den Tageserfolg des großen Verblüffens, wie etwa im Falle des Belgiers Antoine Wiertz, selten hinaus. Äußerlicher, blutleerer Klassizismus aber, anschauungsfeindliche und taumelnd unwirkliche Romantik dagegen wirken als verderblichere Gifte. Denn die Zustimmung der Gebildeten, der Gelehrsamkeit und der Wissenschaft, also von Mächten, die es nicht grundsätzlich mit Anschauung, sondern mit Idee, mit Idealität und mit der ihr fast verwandten Ethik zu tun haben, gehört von vornherein einer Kunstrichtung, die ein Ideal verherrlicht und die Sehnsucht einer zu weit getriebenen Romantik, die alle Rechte und alle Pflichten nur aus der eigenen Individualität ableitet und nur an die Empfindung und an das persönliche Gefühl des Künstlers glaubt, dem schrankenlosesten Individualismus auch für etwa ausschweifende Phantastik noch einen Freibrief mitgebend, dieses Unkontrollierbare des Romantikers findet immer den Beifall mindestens der Jugend einer Generation, sowie all jener Elemente, denen Gefühl alles ist.

Jakob Asmus Carstens schrieb einmal, in der Malerei sei „die Wahl des Inhalts und die Erfindung der Poesie die Hauptsache, und wo sie mißlungen oder vernachlässigt worden, sei ein Kunstwerk auch bei der besten Ausführung mittelmäßig". Ein Zeitalter, das den Autor solcher Irrtümer als einen großen Künstler feierte, war von der Gefahr, gut gemeinte Idealität zu überschätzen, stärker bedroht als von der Gefahr, sich in niedrigem Realismus zu verlieren. Und in der Tat haben im Verlaufe des 19. Jahrhunderts die Vertreter der Wirklichkeitskunst in allen Ländern Europas einen schweren Kampf gegen erstarrten Klassizismus und phantastische Gefühlsseligkeiten ausfechten müssen, um ihre Gleichberechtigung zu erweisen. Völlig gerecht ward ihnen eigentlich erst

der Beginn des 20. Jahrhunderts. Noch bei der Eröffnung der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 erklärte der französische Kunstminister, der Manetsaal sei eine Schande für Frankreich. Und erst auf der Jahrhundertausstellung in Berlin im Jahre 1906 wurde Leibl so groß wie Feuerbach.

Was im Hirn eines Denkers sich säuberlich nach Begriffen und Kategorien ordnet, stürzt im Leben der Wirklichkeit immer wieder bunt durcheinander. Es gibt keine klassizistische Malerei, die sich nirgends mit Realismus berührte und nicht von ihm ernährt würde, und noch die dilettantischste Romantik arbeitet zunächst mit den Elementen der Anschauung. Und ein Realismus, der nur Nachahmung wäre, läßt sich kaum denken. So muß, wer daran geht, die Kunst der realistischen und impressionistischen Epoche zu schildern, zwischen den Zeilen seiner Darstellung als vorausgesetzt ansehen, daß der Klassizismus, und sei es nur auf dem Gebiet des Porträts, immer teilgenommen hat am Leben der Wirklichkeitsmalerei und daß von Generation zu Generation immer Grenzfälle vorkommen, wo man nicht weiß, ob dieser Künstler nun Romantiker oder Realist sei, ob seine Romantik mehr aus der Anschauung erwachsen oder sein Realismus mehr romantisch bestimmt sei. Man kann Spitzweg ebensogut für einen Realisten halten wie für eine romantische Natur. Oder Corot. Oder Daumier. Das menschliche Herz, wenn es groß, und die menschliche Seele, wenn sie leidenschaftlich ist, spotten aller Begriffe; es ist immer zugleich alles in ihnen enthalten, und es kommt vornehmlich darauf an, die Größe zu sehen. Man wird ganze Gruppen von Malern, die ihre Stellung in einer Geschichte der romantischen Kunst schon angewiesen erhielten, aus diesem Zusammenhang auch einmal wieder herausnehmen wollen, wenn man eine Geschichte der Wirklichkeitskunst schreibt. Und nur wer hierin einen Nachteil und nicht vielmehr einen beglückenden Reichtum sieht, hat sich von dem trügerischen Spiel der Begriffe narren lassen und läuft Gefahr, im Traum nicht mehr das Leben und im Leben nicht mehr die Phantasie und das Ideal, die Schönheit zu sehen.

DIE MALEREI

DER LOKALE FRÜHREALISMUS IN DEUTSCHLAND

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert haben denkende Künstler gewußt, daß auch in der Kunst eine neue Epoche angebrochen war. Der Hamburger Philipp Otto Runge, diese genialste Persönlichkeit der deutschen Malerei in der Zeit des Klassizismus, sprach es aus, daß die Kunst fortan nicht mehr vom Ideal der menschlichen Gestalt ausgehe, sondern von der Natur, und daß die Hauptaufgabe der Malerei nun sein müsse die Darstellung von „Luft, Licht und bewegendem Leben". Das Programm des Realismus und des Impressionismus liegt in dieser Forderung beschlossen; die Landschaftsmalerei tritt in den Vordergrund des künstlerischen Bemühens. Mochte romantische Empfindung und romantische Sehnsucht für viele Künstler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts auch der Urgrund ihres neuen Verhältnisses zur Natur sein, die Wurzeln des veredelten Realismus liegen doch hier. Gewiß bedeuteten symbolhafte Formulierungen solcher Sehnsuchtselemente für einen Künstler wie Kaspar David Friedrich (Abb. 200, 201) mehr als nur literarische Beigaben, wenn er zum Beispiel in der Landschaft der aufgehenden Sonne über der Stadt Neubrandenburg Rauch und Flammen einer nächtlichen Feuersbrunst malt und den Sieg des Lichtes über Unglück und Finsternis dadurch ausdrücken will. Aber seine „Ansicht von Greifswald" mit den morgenfrischen Wiesen davor und sein Bild vom „Hafen von Greifswald" bieten, neben allem, was man sich von poetischen Dingen dabei denken kann und vielleicht auch denken soll, doch naiv angesehene und liebevoll studierte Naturerscheinung, und zwar eine Naturerscheinung, wie man sie bisher in solcher Schlichtheit und Bescheidenheit nicht geachtet hatte. Diese Kunst ist gegenwartsfroher als die idyllische Landschaftskunst der vorhergegangenen Epoche, die in Salomon Geßner ihren Helden verehrte, und sie ist, ohne deshalb minder groß zu sein, einfacher als der schöne Stil Reinharts: die Wirklichkeit des Alltags, vor den Toren der Stadt, Bildmotiv geworden durch die Elemente von Licht, Luft und Farbe. Von bewegtem Leben der Atmosphäre allerdings ist bei Friedrich noch wenig zu spüren. Er gibt die Erscheinung im Zustande der Ruhe, ein wenig von weitem, aber als Ganzes gesehen. Ein strenger Zeichner, mit leidenschaftlichem Bemühen um eine feste Struktur des Bildes, gibt er vornehmlich das Bleibende, nicht das Veränderliche eines Natureindrucks, und er gibt es mit ruhigem Vortrag und geschlossenen Flächen, fest und sauber und, auch in technischer Hinsicht, solide. Es ist eine im guten Sinne des Wortes bürgerliche Kunstauffassung,

die hier zu Worte kommt, und wenn man das von Kersting gemalte Bildnis des Künstlers in seinem Atelier (Abb. 198) betrachtet, so scheinbar nüchtern und kahl und doch durch das klare, malerische Leben des lichtdurchfluteten Innenraumes so anheimelnd und reizvoll, so versteht man, wie diese neue Kunst, wenn sie nicht von Genies betrieben wurde, es meinte.

In Deutschland lagen die Vorbedingungen für das Entstehen einer bescheidenen Wirklichkeitskunst nicht gerade ungünstig. Da es eine monumentale Fürstenkunst und Hofkunst von spezifisch deutschem Gepräge nicht gab, die Fürsten vielmehr, wenn sie durch Kunst hatten repräsentieren wollen, auf die Berufung ausländischer, italienischer oder französischer Kunstkräfte sich angewiesen sahen, so war der durch die französische Revolution und die napoleonische Ära im sozialen Leben entstandene Bruch nicht allzu gewaltsam und die Belastung durch eine starke, künstlerische Erbschaft aus der jüngsten Vergangenheit nicht sehr drückend. Die Verbürgerlichung der ganzen Kultur ging verhältnismäßig reibungslos vor sich, auch die Hofkunst, etwa in der preußischen Landeshauptstadt Berlin, gebärdete sich unendlich bescheiden. Wie bürgerlich steht auf Krügers Bild der Prinz August von Preußen da, der doch eben noch in Paris gewesen war und in dem internationalen Salon der Mme. Récamier seine Rolle gespielt hatte (Abb. 191). In der Auffassung unterscheidet sich solches Fürstenbildnis in nichts von einem Interieurporträt wie dem des Herrn Peter de Weerth von dem Elberfelder Peter Schwingen. Was den Künstler in beiden Fällen interessierte, war die schlichte Wirklichkeit der Erscheinung, mit malerischer Freude an der Alltäglichkeit der Umwelt. Bei dem nüchternen Preußen Krüger ist dieses Malerische ein wenig schwunglos und zeichnerisch befangen und beruht wesentlich auf koloristischen Elementen, bei dem sinnenfreudigen Rheinländer gibt sich die malerische Anschauung fließender, mit stärkerer Herausarbeitung der malerischen Kontraste in Licht und Schatten. Das Freilicht schaut schon zum Fenster herein.

Unter der Hand war das Studium des Freilichts schon Tatsache geworden. In dem Augenblick, wo die Natur wieder ganz unvoreingenommen beobachtet wurde, mußte es ein Element der malerischen Darstellung werden. In Adolf Schrödters, des Rheinländers, mit der Jahreszahl 1835 datierten „Kneipe im Burghof" spielt es keine geringere Rolle als in den Bildern des Wieners Waldmüller. Der Impressionismus steht vor der Tür.

Es darf als ein Glück für die Entwicklung einer gesunden Wirklichkeitskunst in Deutschland betrachtet werden, daß das deutsche Kunstleben nicht von einem überragenden Kulturzentrum, wie es Paris für Frankreich bedeutete, beherrscht wurde. Überall im deutschen Sprachgebiete regten sich die Kräfte, und Deutschland blieb von der Gefahr der Nachahmung irgendeines tonangebenden Musters und von künstlerischer Provinzialisierung verschont. Wahrscheinlich, ja sicher ohne voneinander zu wissen, verfolgten an den verschiedensten Stellen Deutschlands die verschiedensten Künstler die gleichen Ziele. So wie Schrödter in Düsseldorf und Engert (Abb. 222) in Wien jeder auf

eigene Faust das malerische Freilicht entdeckten, so wie der Pommer Kaspar David Friedrich und der Düsseldorfer Johann Wilhelm Preyer zu ähnlichen Leistungen einer landschaftlichen Stimmungskunst kamen, so ging es überall. Es entstand ein selbständiges künstlerisches Niveau von allgemeiner Bedeutung, aber innerhalb dieses Allgemeinen behielt doch überall der Charakter der verschiedenen Stämme sein Recht. Daß Architekturmaler wie Gaertner (Abb. 193) und Hummel in Berlin sachlicher und trockener arbeiteten als Rudolf von Alt (Abb. 218) in Wien oder der Rheinländer Johann Anton Ramboux, begreift man, wenn man an preußische Gediegenheit, rheinländische Leichtigkeit und österreichische Laune denkt. Aber das Grundgefühl, die malerische Eroberung einer neuen Natur, ist doch in allen Fällen das gleiche. Der Grundzug der neuen Kunst war ein ausgesprochen bürgerlicher, bei schwächeren Talenten biedermeierischer.

Im deutschen Sprachgebiet gab es damals eine einzige Bürgerstadt von weltstädtischem Zuschnitt: Hamburg, und es erklärt sich mit dieser Führerstellung der Stadt, wenn die hamburgische Kunst eine Zeitlang sehr viel für die Entwicklung der deutschen Malerei versprach. Nur waltete ein Unstern über dem Leben ihrer Künstler. Die bedeutendsten unter ihnen starben, wie Runge, noch vor der Blüte ihrer Jahre. Julius Oldach, frühreif und sehr begabt, ein Maler von erstaunlicher Unbefangenheit der Auffassung, besonders in seinen realistisch unerschrockenen Bildnissen, hätte bei längerer Lebensdauer am Ende doch akademisch-nazarenische Irrtümer wieder abgelegt, und Victor Emil Janssens Selbstbildnis als Halbakt (vgl. Band XIV, S. 391) eröffnet in der Beobachtung des Aktes im Licht und in der farbigen Gesamthaltung Möglichkeiten, an die niemand sonst dachte. Aus der Familientradition der Speckter erwuchs ein so überraschendes Talent wie Hans Speckter, dessen Bild der „Theatergalerie" (Abb. 208) sich unmittelbar mit Menzel berührt, Günther Gensler begründete beinahe den Stil des repräsentativen, malerischen Gruppenporträts (Abb. 209), und Jakob Genslers Ansicht von Pöcking (Abb. 210), von 1829, nimmt die Entwicklung der Landschaftsmalerei um ein Menschenalter ebenso vorweg wie Christian Morgenstern mit seinem „Haus im Walde" (Abb. 205). Was später in Deutschland als intime Stimmungslandschaft so berühmt wurde, was von großen Namen wie Andreas Achenbach und kleineren Namen wie L. H. Becker in Düsseldorf, von Buchholz (Abb. 217) und Weichberger in Weimar, beispielsweise, getragen wurde, ist in solchen Arbeiten im Keim schon enthalten, vor allen Dingen die Ehrlichkeit vor der Natur. Sie traten vor die Landschaft und malten sie als eine Erscheinung von Luft, Licht und Farbe. An das bewegte Leben der Atmosphäre aber trauten sie sich noch nicht heran. Wohl konnte ihrem forschenden Blick bei derart intimer Naturbeobachtung nicht verborgen bleiben, daß das Bild der Welt ewiger Veränderung unterworfen ist. Aber auch, wenn sie vor der Natur malten und nicht, wie etwa Kaspar David Friedrich, nur aus der Erinnerung, wußten diese Vorläufer diese Beobachtung noch nicht auszudrücken.

Ein Abseitiger schlug hier Bresche: Wasmann (Abb. 203, 204). Er war eine starke Natur, aber ein Charakter, der sich treiben ließ. Was er da neben seinen ganz hervorragenden Bildnissen an Landschaften malt, Gärten und Weinberge und Täler bei Meran, in Harmonien von Farben, die sonst keiner kannte und, hingerissen von dem Reiz der flüchtigsten Luft- und Lichtstimmung, Bilder, auf denen der farbige Nebel oder der gleitende Wind die Hauptfiguren sind, dies war im Umkreis fast der gesamten neueren Kunst unerhört. Aber er selbst hat dies kaum gewußt, jedenfalls nicht als etwas Besonderes geachtet. Es waren Skizzen für ihn, Notizen, vielleicht für spätere Verwendung einmal niedergeschrieben, das flüchtige Festhalten eines Natureindrucks. Und vielleicht wäre aus seinem so malerischen „Meraner Blumengarten" bei einer Durcharbeitung zum Bilde im damaligen Sinne schließlich dann doch etwas Ähnliches geworden wie Oliviers so prachtvoller, wesentlich zeichnerisch aufgebauter „Garten der Kapuziner bei Salzburg" (Abb. 202). Es fehlt auch bei Wasmann der letzte, entscheidende Schritt, um aus diesen so feinen, überraschend neuen Empfindungen vollgültige Kunstwerke zu machen, Bilder, bei denen nun dieses Neue auch wirklich das führende Bildmotiv geworden wäre, malerische Malerei, etwa im Sinne Constables oder des frühen Menzel. Die Dinge verhalten sich ähnlich wie fünfzig Jahre später die beinahe impressionistischen Pleinairbilder von Ernst de Peerdt oder von Szinyei-Merse oder von A. Hertel sich zur Kunst des in der Luft liegenden Impressionismus verhalten. Es ist im einzelnen schon alles da und alles gesehen. Nur ist das neue „musikalische" Vorzeichen, das heißt das ausschließlich malerische Vorzeichen, noch nicht mit aller Rücksichtslosigkeit befolgt.

Die im 19. Jahrhundert häufige Erscheinung, daß die Maler in ihren Skizzen mehr vom Eigentlichen sagen als in ihren fertigen Gemälden, begegnet also schon früh. Bei dem Norweger Christian Clausen Dahl (Abb. 194, 195), der in Dresden in die Nähe Kaspar David Friedrichs geriet und auf Blechen und vielleicht auch auf Menzel wirkte, ist sie mit Händen zu greifen. Sein Ziel, die Äußerungen seines ursprünglichen, von Romantik und Symbolismus zunächst unberührten Naturgefühls in klare Anschauung zu fassen, mit energischer Raumgestaltung und mächtig flutender Lichtführung, erreichte er, wie auch seine begabten Schüler Fearnley und C. F. Gille (Abb. 196), in Skizzen kleinen Formats reiner und erschöpfender als in seinen Gemälden. Hier gelingt es ihm nicht immer, das sehr reiche Formenleben im einzelnen dem Rhythmus der organischen Stimmungslandschaft unterzuordnen. Und ähnlich ist es bei dem früh verstorbenen Karl Blechen (Abb. 187—189, Tafel I). Den Stil, den seine kleinen Bilder, wie die „Besonnten Dächer" oder das „Atelier Rudolf Schadows", das „Palmenhaus" oder die „Ansicht bei Neustadt-Eberswalde", versprechen, fand er in seinen Gemälden nicht wieder. Sein auffallend entwickelter Kolorismus, im „Palmenhaus" mit der leuchtenden Farbigkeit grüner Laubmassen und blauer Schatten im starken Sonnenlicht so überraschend zukunftweisend, verführt ihn in den größeren, italienischen Gemälden bisweilen zu

theatralischen Effekten. Ein geborener Maler, sieht er malerische (nicht pittoreske) Schönheit in Gegenständen, die vor ihm nicht bildwürdig waren. Sein „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde" (Abb. 189) ist das erste Fabrikbild der modernen Kunst und bedeutet nicht nur im Sinne des Motivs einen würdigen Vorläufer für Menzels entdeckerfreudigen Realismus an der Potsdamer Bahn vor den Toren Berlins. Aber all dies kam in Blechens Schaffen nicht zur letzten, größten Entfaltung und deshalb auch nicht zu schulbildender Wirkung. Solche Leistungen blieben beinah Privatsache.

Es ist ein Zeichen von Gesundheit, daß bei dieser allerorten in Deutschland gleichzeitig einsetzenden Eroberung eines neuen Naturgefühls tatsächlich soviel Persönliches eine große Rolle spielt, daß dieses Neue auf eigene Faust gesucht und oft auch gefunden wurde und wesentlich aus einem starken Naturgefühl heraus entstand. Daß also die Anlehnung an Kunst der Vergangenheit nicht das treibende Motiv der Entwicklung war, auch nicht bei denen, die später, wie Waldmüller in Wien (Abb. 223—225), Akademiedirektoren wurden. Waldmüllers Praterwiesen mit den herrlichen blaugrünen Harmonien sind schönste malerische Naturerlebnisse, noch unbefangener vielleicht als die Bilder der Schule von Barbizon, und in seinen späteren Genrebildern im Freien, mit leuchtenden Farben ganz hell gemalt, bei manchmal geschliffener Oberfläche, erfand er das Pleinair auf eigene Faust.

Natürlich haben die Künstler die alten Meister gekannt. Aus Wasmanns eigenem Munde wissen wir, daß er sie in der Dresdner Galerie befragte und studierte. Was ihm am nächsten stand, waren die Holländer des 17. Jahrhunderts. Natürlich sie; denn von den alten Schulen war die niederländische, getragen von einem gesunden, bürgerlichen Naturgefühl, die einzige, die sich in ihren sozialen Voraussetzungen mit dem neuen Kunstwollen im Kern berührte. Hier wie dort die schlichte Darstellung des Wirklichen und des Gegenwärtigen, Alltäglichen; hier wie dort auch dieselbe Art der Bestimmung: der malerische Schmuck der Bürgerhäuser. Aber die Zusammenhänge mit dem Alten bleiben doch lose, sie bedeuten fast immer nur eine Bestätigung der eigenen Art und führen fast nie zur Nachahmung. Wüßte man es von Wasmann nicht, kunsthistorisch vor seinen Bildern sehen würde man es nicht, daß er Ostade und die anderen geliebt hat. Und ebenso bei dem Hamburger Hermann Kauffmann und später bei seinem Landsmann Valentin Ruths (Abb. 207); fast ebenso auch bei den vielleicht etwas ostadehaft-altertümlichen Interieurs der Frankfurter Dielmann und Anton Burger (Abb. 271). Nur bei den Münchener Malern aus dem Beginn des 19. Jahrhunderts sind zeitweise, in ihren Anfängen, die Zusammenhänge deutlicher. Der Kampf gegen Cornelius und seine Akademie brauchte offenbar stärkere, kunsthistorische Rückendeckung, und so beruhigte Wagenbauer (Abb. 212) anfangs sein Gewissen mit innerlichem Sichberufen auf Paul Potter, wenn er seine silbertonigen Weidebilder malte, und der noch aus der Malertradition des 18. Jahrhunderts stammende Wilhelm von Kobell (Abb. 211, Taf. IV) erinnerte sich dankbar

an Aelbert Cuyps goldene Lüfte, wenn er seine Luft- und Lichtstimmungen in ihrer zarten Morgenfrische schuf. Doch war dies nur sein Ausgangspunkt. Als er, ein annähernd Vierzigjähriger, sein Bild vom „Pferderennen" gestaltete, mehr als ein Jahrzehnt früher, als Géricault in Frankreich dieses moderne Thema angriff, stand er dem bunten Natureindruck und der Beweglichkeit dieser Erscheinung vollkommen naiv gegenüber und dachte dabei nur an das schwierige Problem des Sichtbaren, mit dieser Buntheit und diesen Wolkenschatten, und gar nicht daran, wie dies nun wohl Potter oder Cuyp würden gemalt haben. Und es bedeutet doch keinen geringen Grad von malerischer Unbefangenheit, ein so großes, historisches Stück wie die „Belagerung von Kosel" so rein als Landschaftsbild zu malen; nicht geringer als die treue Porträtgesinnung, in der in Berlin Krüger seine großen Paraden für die Berliner und Petersburger Schlösser malte. Das Münchener Gegenstück zum Parade-Krüger, H. M. D. Monten, nimmt in seiner „Friedberger Messe" an solcher Gesinnung ebenso teil wie die vortrefflichen Pferdemaler A. Adam und der anfangs auch von Niederländern, wie Willem van de Velde und Karl Dujardin, ausgegangene Johann Adam Klein. Auf solcher Basis erwuchs dann die so populär gewordene Kunst Heinrich Bürkels (Abb. 214). Zwar ward sie vornehmlich populär nicht durch diese malerische Qualität, sondern mehr durch die Gabe des Geschichtenerzählens, durch die Novellenandeutung und die manchmal schlagend herausgebrachte Anekdote. Bürkel ist der Meister des Freilicht-Genrebildes, ähnlich wie der späte Waldmüller. Aber weil dieses Anekdotische und Genrehafte bei ihm nicht Selbstzweck und nicht ausschließlicher Wert ist, sondern weil es immer der schönen Naturanschauung und der malerischen Gesamtstimmung untergeordnet bleibt, sind die Bilder so anziehend und frisch. Jenseits des Genrehaften beginnt bei ihm erst das wahrhaft Künstlerische. Die Gefahr, dieses wahrhaft Künstlerische zu mißachten und, des Erfolges wegen, nur das Anekdotische, die Erzählung und das „Bild ohne Worte" zu betreiben, das heißt eigentlich, das Bild statt der Worte, bedrohte viel mehr die zweite Generation der Genremaler, da sie die Möglichkeit des Erfolges schon praktisch sehen konnten.

Der Begründer des Düsseldorfer Genrebildes, der verhältnismäßig jung gestorbene Johann Peter Hasenclever (Abb. 230), war ein sehr guter Maler, bei all seiner sehr witzigen Charakterisierungsgabe und der Schärfe in der Bezeichnung des physiognomischen Ausdrucks immer auf die Gesamterscheinung in Licht und Fläche, Schatten und Farbe bedacht, energisch diese malerischen Verhältnisse studierend und durcharbeitend bis zu allseitiger Geschlossenheit. Im Vortrag ruhig, mit gleichmäßig vollendeter Oberfläche, wirken seine Bilder in der Gesamthaltung ein wenig trocken, und durch diese Art des Habitus schimmert dann das lachend Erzählte nur wie ein feiner, ironischer Reiz, als überraschende Beigabe, hindurch. Seine Nachfahren, Knaus und Vautier, im Sinne der neuen, bewegten Malerei vielleicht begabter, erreichten die Höhe seines Niveaus durchaus nicht immer und wurden mit der Zeit immer flacher

und erzählerischer, so sehr sie auch in ihren Anfängen bemüht waren, das schnell heruntergekommene Düsseldorfer Genre künstlerisch wieder zu heben. In ihren unfertigen Sachen sind sie oft erstaunlich frisch. Vautiers „Standesamt" (Abb. 231) erinnert gleichzeitig an Hasenclever und an den besten, nicht ganz unfranzösischen Spitzweg, und Knaus versprach in einigen Bildnissen (Abb. 233) viel Größeres, als er auch in seiner reifsten Zeit je halten konnte. Beide wurden durch das Geschichtenerzählen vollständig verdorben, und in dem Bestreben nach Drastik ging die gute Malerei und der feine Kolorismus so sehr unter, daß man ihnen nachträglich ihre schönen Frühwerke gar nicht mehr zutrauen mochte. Es ist derselbe Fall wie mit Defregger in München. Gelegentlich wurden Köpfe von Bauernmädchen, die er in den 70er Jahren malte, Leibl zugeschrieben, seine Landschaft der „Bergwiese" (Abb. 226) nimmt eine bedeutende Stelle in der Geschichte der deutschen Malerei ein, ganz dicht neben Hans Thoma; und seine Skizzen fesseln immer wieder durch die reiche Koloristik und die zielsichere Art des Zugriffs. Aber dann hört plötzlich die Energie der Anschauung auf, und es kommt der Augenblick, da der Künstler nicht mehr weiß, was Kunst ist, da er den Gegenstand nicht mehr mit seinen Augen und seiner Empfindung beherrscht, sondern sich ihm unterwirft, da er, wie Schiller sagen würde, in „knechtischen Realismus" zurücksinkt.

Natürlich war bei solchen Vorgängen nicht das Thema, nicht das Genre der schuldige Teil, wenn auch beim Genremaler, aus Gründen äußerlicher Art, die Verführung besonders stark sein mochte. Menzel war auch ein Genremaler. Sondern es ist eine Frage des künstlerischen, ja beinah auch des ethischen Charakters, ob und wie weit ein Künstler den Verlockungen des Erfolges und der Bequemlichkeit nachgibt. Sehr viel größere Begabungen als die Brüder Achenbach, Andreas (Abb. 227) und der besonders als Kolorist fast geniale Oswald Achenbach (Abb. 228, 229), wurden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland nicht viele geboren. Zur Zeit ihres ersten Auftretens wurden sie als Realisten verlästert. Derart eindringliches Naturstudium, derart erregte Stimmungskunst wollte ein an klassizistische Ruhe und romantische Schwärmerei gewöhntes Kunstpublikum nicht. Sie galten als häßlich; doch gebrach es ihnen dann an Mut, bei dieser „Häßlichkeit", das heißt bei dieser unerschrockenen Naturliebe, zu bleiben und sie malerisch weiterzuentwickeln, so wie es der von Dahl herkommende Louis Gurlitt, als einer der ersten Deutschen in Barbizon angesiedelt, Oswald Achenbachs Vorbild, doch getan hatte (Abb. 197). An sich war es unnötig, daß Landschafter kleineren Wuchses, wie etwa Seibels oder Gregor von Bochmann (Abb. 215), Paul Meyerheim oder Burnier, vor dem Forum der Nachwelt besser und reiner dastehen als die erfolggekrönten zwei Brüder. Stellt man sich vor, was aus Oswald Achenbach hätte werden können, wenn er Dinge wie seinen unfertig gebliebenen „Rheindampfer" weiter verfolgt hätte, und denkt man dann an den typischen Oswald Achenbach, an diese Bilder aus Italien mit dem manchmal wie Menzelsches Brio funkelnden Kolorit in den Figurengruppen und

den dann oft von aller Naturanschauung verlassenen Landschaftspartien, dann hat man ein, aber nicht das einzige Beispiel für den Verfall des ursprünglich großen Talentes vor sich, jenes Talentes, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland auf der Basis einer neuerblühten Wirklichkeitskunst nicht seltener, sondern eher häufiger entstand als in den anderen Ländern.

Daß ein Maler wie Theodor Hosemann, den Zeitgenossen und der Kunstgeschichte fast ausschließlich als Illustrator wertvoll, im Jahre 1839 ein so ausgezeichnetes Bild wie das „Tanzvergnügen" (Abb. 234) malt, so unbeschwert von aller merkbaren Schule, so nur aus der Beobachtung und der eigenen Anschauung gewonnen, daß dieser so vollkommen malerische, bewegte Stil in der Zeit Franz Krügers auch in kleineren Persönlichkeiten gedeihen konnte, zeigt, wie stark die Bewegung allerorten war; es zeigt aber auch, wie wenig reif damals, wenigstens in Deutschland, die Zeit für dieses Neue war. In Frankreich wäre solche Leistung wahrscheinlich nicht unbeachtet geblieben.

Der Boden war tragfähig, die Anfänge waren reich und vielseitig, alle Probleme waren angerührt und harrten der letzten Lösung, künstlerische Entdeckungen und malerische Überraschungen traten an den verschiedensten Orten zutage. Aber dann bedeckte eine Reihe von Opfern und gescheiterten Existenzen den Weg, und die Entwicklung ins Große mußte wieder — deutsches Schicksal — mit jeder Generation von neuem beginnen. Das einzige, wirklich zur Entfaltung gekommene Genie, das damals geboren wurde, war ein Autodidakt.

DIE ENGLISCHE LANDSCHAFTSMALEREI

Schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in der Hochblüte der Rokokokultur, spielte sich ein großer Teil des englischen Lebens auf dem Lande ab. Engländer hätten Rousseaus Parole „Zurück zur Natur" aus den Gewohnheiten englischen Lebens heraus nicht ohne weiteres verstehen können. Die in der englischen Kultur tonangebende Oberschicht kannte das Landleben als etwas Selbstverständliches, und während der französische Adel sich beinah wie in der Verbannung vorkam, wenn der Edelmann und seine Gemahlin einmal einige Monate fern von Paris und Versailles auf ihren Gütern zubringen mußten, malten Reynolds und Gainsborough, Romney und Hoppner ihre hochadligen Modelle während eines Morgenspaziergangs im landschaftlichen Park. Vielleicht war dieser Park mit seinen Bäumen und Wiesen für die Malerei damals noch Kulisse, aber als Hintergrund doch naturvertrauter als die großen Säulen und die rauschenden Draperien der Franzosen, die Watteaus, des Halbvlamen, Naturgefühl längst vergessen oder in Schäferspielen travestiert hatte. Und einer der größten Adelsporträtisten Englands, Gainsborough, war im Nebenamt recht eigentlich der Begründer der englischen Landschafts-

malerei und hatte in dieser Rolle Dinge geäußert, an die unmittelbar John Constables Landschaftskunst anschließen konnte.

Daß in England, dem klassischen Sammlerlande, dem Lande, das heute noch die besten Bilder von Cuyp und Hobbema sowohl wie von Claude Lorrain besitzt, die Landschaftskunst sich zunächst an diesen fremden Vorbildern schulte, ist selbstverständlich. Richard Wilson liebte die goldenen Lüfte Cuyps und die edle Komposition Claude Lorrains, aber schon Gainsborough, als Bildnismaler, wie alle Engländer damals, nicht ganz denkbar ohne van Dyckschen Gesellschaftsstil und Watteausche Farbe, bleibt in seinen wesentlich zur eigenen Freude gemalten Landschaften seltsam unberührt von fremden Vorbildern, und die Landschafter, die um die Jahrhundertwende arbeiteten, sahen mit eigenen Augen in die Natur und malten mit einem ganz starken, in inniger Vertrautheit mit dem Landleben entwickelten Naturgefühl. Sie liebten ihre Heimat und fanden sie schön. Forderungen einer auf Klassizismus und Historienmalerei gestützten Akademie, wie sie in Frankreich den seltenen Naturliebhabern in der Art Josephe Vernets und Moreaus l'aîné das Leben so schwer machten, beengten und beunruhigten diese englischen Maler nicht. Für sie war es kein ästhetisches Problem, ob man die Natur malen dürfe, wie sie ist, oder nicht. Cuyp und Hobbema hatten doch auch nichts anderes getan.

Gegen ästhetische und historische Gesichtspunkte waren Engländer skeptischer als Deutsche, und einer der ersten, der gegen die Gründung einer Gemäldesammlung — es handelte sich um die National Gallery! — leidenschaftlich protestierte, war der Maler John Constable. Gegenwärtiges, der Ausdruck des Gegenwärtigen war ihnen wichtiger als die Vergangenheit. „Il faut être de son temps" hätte auch Constable sagen können. Daß die wahre Lehrmeisterin der Kunst die Natur ist, eine an anderen Orten damals heiß umstrittene Doktrin, war den Engländern seit Generationen selbstverständlich. Die schon in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerordentlich verbreitete Aquarellmalerei, von der als Landschafter Thomas Gainsborough selbst angeregt zu sein bekannte, tat das ihrige zur Entwicklung einer Wirklichkeitskunst. Mochte dies Aquarellmalen auch in vielen Fällen seinen Zusammenhang mit dem Dilettantismus nicht verleugnen und auch im späteren Verlaufe immer einmal wieder auf das Niveau dilettantischer Harmlosigkeiten zurücksinken, als Entwicklung eines malerischen Naturgefühls und des Sinnes für Treue gegenüber dem Objekt ist diese Wasserfarbenkunst nicht zu unterschätzen. Diese Landschaftswiedergaben mußten vor der Natur fertiggemalt werden, der helle Ton blieb herrschend, und an die Herstellung eines goldenen oder braunen „Galerietones" war nicht zu denken. Paul Sandby, Robert Cozens, der Vorläufer Gainsboroughs, und Thomas Girtin, von Turner und Constable sehr bewundert, haben für die Entwicklung der englischen Landschaftskunst mehr getan, als man ihren aquarellierten Blättern auf den ersten Blick ansehen kann. Sie haben den Weg frei gemacht und das englische Publikum an künstlerische Wahrheit gewöhnt.

Von John Crome, gewöhnlich Old Crome genannt, zur Unterscheidung von seinem Sohne, ist bekannt, daß er noch auf seinem Totenbette von Hobbema gesprochen: „Hobbema, my dear Hobbema, how I have loved you!" Aus dieser Tatsache leitet sich wohl die sehr verbreitete Meinung her, Crome sei ein Nachahmer Hobbemas gewesen und wenig mehr. Wer aber seine Bilder ansieht, wird kaum Ähnlichkeiten zwischen Crome und seinem geliebten Vorbilde entdecken, kaum größere als zwischen Ruisdael und Constable, der, wenn er in London war, seinen süßen Ruisdael (er schreibt wirklich: sweet) kopierte. Cromes Bildern, auch wenn sie nur die einfachen Gegenden seiner heimatlichen Provinz Norfolk darstellen, wohnt eine überraschende Größe und geschlossene Strenge des Aufbaus inne, die mit Hobbemas vielteiliger Art und sorglos flächenhafter Anordnung in nichts verwandt erscheinen. Wohl kannte er die alten Niederländer. Auf den Schlössern der Grafschaft, auf denen er, der ehemalige Kutschenlackierer, Zeichenunterricht gab, mochte er die Hobbemas und Ruisdaels ebenso wie die Wilsons und Gainsboroughs bewundert haben. Aber seine eigene Art war doch durchaus original. Die große Ansicht von „Mousehold Heath" (Abb. 548) kann man in der Weite des Blicks mit nichts Niederländischem, auch nicht mit Koninck vergleichen. Diese groß gesehene Landschaft unter zartblauem Himmel und goldenen Wolken, im Vordergrund, an den Hügeln goldbraun, in der Ferne blaugrün und ganz vorne links, bei diesem Stilleben-Dickicht, mit lebhaftem Grün, Gelbgrün, Silbergrau und Zinnoberrot, ist auf starke Schwingungen hin komponiert, unmerklich komponiert, aber wirkungsvoll; und die einzelnen Farben sind immer mit kleinen Teilen der Nebenfarben durchsetzt. Schon allein dieses auffallend vergrößerte Distelstilleben im Vordergrunde links, intim und gewaltig zugleich, verrät einen Meister von ganz selbständigem Naturgefühl. Und diese Art, die Farben zusammenzubinden und der großen Formenstimmung dienstbar zu machen, in der Verwendung „schlagender Lichter" vielleicht noch ein wenig an Gainsborough erinnernd, ist neu. Cromes Kolorit, fälschlich so oft als einfache Goldton-Harmonie charakterisiert, gibt sich ebenso reich wie beherrscht. Die berühmte „Poringland-Eiche" wirkt bunter, als holländische Landschaften, auch im Urzustand, auch vor der Patinierung, jemals gewirkt haben können. Zartblauer Himmel mit lebhaft gefärbten Goldwolken, der Erdboden gemischt aus Braungold, Grüngold und Grünblau, die Eiche in zahllosen Nuancen vom tiefsten Grün bis zum leuchtenden Gold, aber mit silbernem Stamm; dagegen dann die zarten Akte, von karminroten, saphirblauen und weißen Gewändern begleitet und gegen flaschengrüne Wasserfolie gesetzt — derart vielfarbigen Reichtum in so logischem Aufbau gab es vorher nicht in England. Ob schon mit oder ob noch ohne Constables Einfluß, hier lebt große und begeisterte Anschauung. Sein Bild mit der „Windmühle auf Mousehold-Heath" (Abb. 547), so kühn gegen den Himmel gesetzt und wieder so logisch in Aufbau und Beziehung zwischen Goldgrün und Silber, hat, ohne Claude Lorrainsche oder Wilsonsche Kompositionsklassik, ganz aus der Anschauung gewonnene Stilgröße, und das „Mondlicht am Yare", gold-

grauer Himmel, lehmbraune Erde, perlgraues Wasser mit leuchtenden, goldenen Reflexen, lebt in einer Stimmung, gegen die auch das Geheimnisvollste in Daubignyschen Mondnächten nur zart verträumt erscheint. Old Crome war ein großer Meister. Daß er durch Constables zukunftsreichere Wirkung und durch Turners hinreißenden Effekt allzusehr in den Schatten treten mußte, braucht seine Bedeutung und seine Schönheit nicht dauernd zu verdunkeln. Eine Zeit, die nicht mehr alles nach dem Maßstab der eigenen Interessen, etwa der Interessen des Impressionismus, beurteilt, wird dieser Größe gerecht werden.

Als eben Dreißigjähriger, im Jahre 1802, gründete John Crome in seiner Vaterstadt die Schule von Norwich, das erste Beispiel einer Künstlerkolonie, die, unbeeinflußt von Stadtkultur, eine natürliche Kunst treiben wollte und in diesem Bestreben der um ein Menschenalter jüngeren Schule von Barbizon einigermaßen verwandt ist. Die talentvollste Erscheinung in dieser Landschafterschule war ohne Zweifel John Sell Cotman, der in seinen „Schiffen auf dem Yare" (Abb. 557) ein Cromesches Thema in anmutiger Weise mit geistreicher, fast venezianischer, guardihafter Buntheit abwandelt. Unter den Tiermalern der Schule, von denen George Morland und Edwin Landseer sich den größten Ruhm erwarben, muß James Ward, George Morlands Schwager, als der weitaus Bedeutendste gelten. „Regents Park" (Abb. 549), schon 1807 gemalt, mit den weißen und braunen, gegen glühend goldenen Abendhimmel drohend gestellten Stieren, sicher und lebendig im Strich, leidenschaftlich im Vortrag und mit groß beherrschten Flächen, übertrifft als malerische Gesamterscheinung nicht nur die meisten Tierbilder der neueren Kunst, sondern verleiht selbst dem berühmtesten Tierbild der Welt, Paul Potters großem „Stier" im Mauritshuis im Haag, einen Anflug von Sterblichkeit und einen Hauch von, vergleichsweise, sklavischem Realismus.

Wie lebendig aber, neben dieser Schule von Norwich, das durch Gainsborough begründete englische Landschaftsgefühl schon damals sich äußerte, beweist eine so selbständige Persönlichkeit wie Thomas Barker. In Bath, wo Gainsborough von 1760 bis 1774, vor seiner Übersiedlung nach London, arbeitete, als Sohn eines Malers groß geworden, kam er, etwa in seinem „Kleefeld" (Abb. 558), zu ähnlichen Leistungen wie der gleichaltrige Crome und wie Cotman. Ein Aufenthalt in Rom, den er als Dreiundzwanzigjähriger erlebte, hatte ihn in seinen in der Heimat gewonnenen Anschauungen trotz Wilsons Ruhm schon nicht mehr irre machen können. —

John Constable wurde einmal von seinem Freunde, dem Maler Sir George Beaumont, gefragt: „Findest du es auch so schwer, den Platz in deinem Bilde zu bestimmen, an den der große, braune Baum soll?" Constable meinte: „Gar nicht; so was male ich in meine Bilder nicht hinein." Der braune Baum hat ausgespielt. Daß die Wiesen und die Bäume grün sind, wirklich grün, hat für die Kunst erst Constable entdeckt, und wenn auch die Geschichte mit der Cremoneser Geige nicht wahr sein sollte, die Geschichte, wo der Ältere den Jüngeren lehrte, daß der vorherrschende Ton der Landschaft goldbraun sei und

Constable nur stillschweigend seine Violine ins grüne Gras legte — der Unterschied zwischen alter und neuer Naturanschauung war akut geworden. Genau um die Jahrhundertwende, als Vierundzwanzigjähriger, endgültig Maler geworden, schrieb Constable, der Müllerssohn aus Bergholt und ehemalige Windmüller, zwei Jahre später, im Jahre 1802, einem Freunde aus London: „Zwei Jahre lang bin ich jetzt hinter Bildern hergelaufen und habe die Natur aus zweiter Hand entnommen. Ich kehre nach Bergholt zurück und will versuchen, auf reine und unaffektierte Weise die Dinge wiederzugeben, die mich beschäftigen. In den Ausstellungen gibt es wenig oder gar nichts, was das Anschaun lohnt. Hier ist Platz für einen natürlichen Maler."

So ward Constable der erste große natürliche Maler des Jahrhunderts (Abb. 550—554, Taf. XLVII). „Die Franzosen studieren nur Bilder", schrieb er im Jahre 1824, als er seinen großen, durchschlagenden Erfolg im Pariser Salon erlebte. Er studierte die Natur und nur die Natur, die er kannte und die er liebte. Dabei entdeckte er noch ganz andere Dinge, als daß die Bäume, meistens, grün sind und daß zwischen einer Wiese und der Farbe einer italienischen Geige fast die ganze Farbenskala des Spektrums liegt. Er entdeckte die Atmosphäre als bewegendes und bewegliches Element. Sie wurde die heimliche Hauptperson seiner Bilder, nicht eine Beigabe, nicht eine besondere Manier, Luft in den Himmel zu malen, sondern das wesentliche Motiv. Dieser Sinn lag tief in seiner Natur und war von Jugend auf in ihm wach. Als Sohn und Gehilfe seines Vaters an seinen Wind- und Wassermühlen lernte er, der „hübsche Müllerjunge", schon früh, den Himmel zu studieren, das Aufkommen und die Bewegung des Windes, aller Winde, zu belauern, das Entstehen der Wolken und ihre Veränderung, den Wechsel des Lichts und die Bewegung von Baum und Busch, das Aussehen der Wasser bei Ruhe und bei Sturm und die Spiegelungen des Himmels in den Gewässern. Die ganze Natur war ihm ein ewig Lebendiges, ein Wesen mit ewig wechselndem Ausdruck im Antlitz. Einer, der dies alles weiß und kennt, kann keine Schädigung von fremder Kunst mehr erfahren. Was Constable von den alten Meistern lernte, von Ruisdael zum Beispiel, oder von den aufgeregten Himmeln bei Cornelis Vroom, oder von Claude Lorrain, dessen „Hagar" George Beaumont immer bei sich hatte und sogar auf Reisen ständig mit sich führte, oder von Gaspard Dughet-Poussin, von dem Beaumont immer, wenn er malte, eine Landschaft auf der Nebenstaffelei stehen hatte — dies alles war das Handwerkliche, nichts weiter. Seine eigentlichen Lehrmeister waren die Aquarellisten, der 1799 gestorbene Cozens, den er als das größte Genie der Landschaft bezeichnete, und Girtin, von dem Turner sagte: „Hätte Girtin länger gelebt, so hätte ich verhungern können." An ihren Arbeiten bewunderte er die reine Helligkeit des Tons und die Lebendigkeit des Striches. Dies waren die Mittel, mit denen er sich auch in seinen Ölgemälden ausdrücken mußte, wenn er seine Beobachtungen festhalten wollte. Was anderswo in der Welt, bei Dahl und Blechen und Wasmann, nur als Skizze Daseinsrecht besaß, sollte bei ihm zum Bilde werden.

Constable gelang es, auch wenn er jahrelang an einem Bilde arbeitete, die Lebendigkeit der Improvisation frisch zu erhalten. Da er die Natur als Gesamterscheinung ansah und diese Erscheinung für sein Auge etwas Bewegtes war, schuf er sich einen Stil, der durch den merkwürdig skizzenhaften Vortrag mit offener Pinselführung schon rein sinnlich das Auge nicht zur Ruhe kommen läßt. Er setzte die Dinge der Natur nicht zusammen, sondern er sah sie zusammen und machte die Einzelheiten nicht zeichnerisch fertig. Daher rührt der von Ruskin stammende Vorwurf, Constable könne nicht zeichnen. Er konnte zeichnen, aber er wollte alle Dinge von einem bestimmten Augenblicke an so in der Atmosphäre verschwinden lassen, daß das Auge gezwungen wurde, weiterzuwandern. Als der Klassizist William Blake einmal Constables Skizzenbuch durchsah und vor einer Baumstudie ausrief: „Das ist gar keine Zeichnung, das ist Inspiration!", äußerte Constable ruhig: „Ich hab' es als Zeichnung gemeint."

Natürlich ist auch bei Constable der Unterschied zwischen seinen Gemälden und seinen Studien beträchtlich, die Skizzen sind noch ungestümer im Strich und unmittelbarer in der Niederschrift als die berühmten Bilder, wie das „Kornfeld" (Abb. 552) oder der „Heuwagen" oder das „Springende Pferd", und wir heute verstehen eigentlich nur noch vor diesen Studien oder den ersten Fassungen eines Motivs den Aufruhr, den seine Kunst hervorrief. Die Entwicklung ist seither weitergegangen, wir sind noch ganz andere Grade von unmittelbarer Niederschrift und Ausdrucksplötzlichkeit gewohnt. Naturwahrheit im Bilde ist etwas Relatives, und wir begreifen nicht mehr, wie der berühmte Füßli, ein witziger Kopf, in einer Constable-Ausstellung einen Regenschirm aufspannen konnte. Aus großem Abstande gesehen, ist Naturwahrheit beinahe nicht mehr als eine künstlerische Voraussetzung, notwendig als Erneuerung des Naturgefühls und als eine Stufe der Entwicklung. Aber noch nicht Kunst an sich. Die Beweglichkeit der Atmosphäre sahen viele. Aber Constable schuf hieraus neue Harmonien und ein neues System von Farben. Dies ist das Entscheidende. Seine Himmel sind bunt, und sein Wiesengrün ist nicht irgendein Grün als Effekt, sondern es setzt sich aus zahllosen Nuancen verschiedensten Grüns zusammen; und daß ein Baum grün ist, bedeutet für ihn nicht eine naturwissenschaftliche Tatsache, sondern dieses Grün spielt für ihn eine ganz andere Rolle im farbigen Aufbau des Bildes. Sein Kolorit ist stärker und leuchtender, intensiver und schwingender als das seiner Vorgänger und Mitmenschen, und zugleich ist dieser Farbenreichtum ausgeglichener und bei allem Kontrastreichtum harmonischer. Er erreicht manchmal Rubens, aber Rubenssche Kraft und Rubenssche Leuchtkraft nicht als eine aus den Farben der Seele gewonnene Dekoration, sondern Rubens aus einfacher und treuer Anschauung des Wirklichen. Constable malte die ersten bunten Bilder der neuen Kunst. Dies ist einzigartiger als die kunsthistorisch vielleicht noch so wichtige Entdeckung neuer Wahrheiten. Daß die Atmosphäre bewegt ist und den Aspekt der Dinge verändert, sahen einige; bald sahen es viele, und schließlich sahen es alle. Aber

aus diesem Sehen heraus die Farben der Dinge im Bilde zu neuer, reiner Leuchtkraft gebracht zu haben, dies ist Constables große Tat.

Constables Wirkung war in Frankreich und Deutschland größer als in seinem Heimatlande. Während die Ausstellung seiner Bilder, besonders des „Heuwagens", im Pariser Salon im Jahre 1824 auf den Vater der modernen französischen Malerei, Delacroix, so revolutionierend wirkte, daß er schnell vor der Eröffnung des Salons noch sein großes Hauptbild, das „Massacre de Scio", in Constableschem Sinne übermalte, ließ sich die englische Schule kaum von ihm beeinflussen. Auf fruchtbaren Boden fiel dieses Neue eigentlich nur bei dem in Paris gebildeten, jung verstorbenen Richard Parkes Bonington (1801—1828). Merkwürdig schwankend zwischen Delacroix und Guardi, dessen Fortsetzer auf dem Gebiete des geistreichen Kolorismus er ist, gibt er sich in seinen vor der Natur entstandenen Landschaften oft als ein verständnisvoller Waffenbruder Constables und grüßt ihn von ferne (Abb. 555, 556). Aber auch dem anderen, neuen Genie Englands bringt er gelegentlich seine Opfer.

Dieser neue Stern war William Turner, der große Romantiker Englands. Rückhaltloser als irgendeiner der Zeitgenossen, faßt er die Landschaft als einen Seelenzustand auf, nachdem er in seiner Jugend ganz in den Bahnen der alten Holländer, wie Aert van der Neer, gewandelt und sich dann Old Crome immer und immer wieder zum Vorbild genommen hatte. Dem Wettstreit mit Claude Lorrain, den er noch in seinem Testament heraufbeschwor — er bestimmte, daß zwei seiner vielen, der Nation vermachten Gemälde neben „entsprechende" Werke von Claude gehängt wurden — verdankt er jene idyllische Romantik, die seine Phantasie schließlich in Gefilde der Träume und in das Reich der Vision führte. In seiner späten Zeit malt er nur noch atmosphärische Visionen, Nebel und Wolken, Dampf, Wasser und Sonnenlicht, auch die Sonne selbst, in einem ekstatischen Farbenrausch, alle Farben der Palette scheinbar trunken durcheinandermischend. Jedes Gefühl für den Aufbau sowohl wie für die Körperlichkeit der Dinge in der Natur ist ihm abhanden gekommen; er sieht nur noch den farbigen Abglanz der Erscheinung, gewoben an den Brechungen des Regenbogens in allen nur denkbaren Spiegelungen. Man könnte dieses im Nebellande geborene, in Licht- und Farbensehnsucht sich verzehrende Phänomen auf sich beruhen lassen als die hemmungsloseste Romantik, die es ist. Kunsthistorisch bedeutsam aber wurde Turner, weil er Dinge der atmosphärischen Malerei vorwegnahm, die eine Generation später unter ganz anderen Gesichtspunkten wieder lebendig wurden. Der Impressionismus Claude Monets sowohl wie die Kunst Auguste Renoirs haben sich von diesem hinreißenden Feuerwerker zeitweise Anregung wie Bestätigung geholt (Abb. Bd. XIV).

DIE SCHULE VON BARBIZON

Als Constable im Jahre 1824 im Pariser Salon ausstellte, revolutionierte er die französische Malerei. Ob alle Franzosen von seinem großen schöpferischen Teil derart tief betroffen wurden wie Delacroix, stehe dahin. Aber sicher ist, daß sein Mut gegenüber dem Wirklichen und Heimatlichen menschlich sehr stark wirkte. Er gab ihnen den Mut zur Landschaft, und die Künstler, die sich dann, um 1830, im Walde von Fontainebleau, zur Schule von Barbizon vereinigten, sind Constable tief verpflichtet. Das Natürliche und Alltägliche der Landschaft gewann auch in Frankreich nun plötzlich Bildwert. Nachdem sie vorher, unter der Herrschaft des Klassizismus, wenigstens durch Lokal und Ruinen mit der Antike zusammenhängen mußte, ward jetzt die Landschaft einfach und schlicht. Vielleicht war diese Tat menschlich noch bedeutender als künstlerisch, insofern als sie den Menschen ein neues, starkes Naturgefühl gab, etwas, das die Menschen des ancien régime nicht mehr besessen hatten. Ohne ein starkes Naturgefühl aber kann keine Kunst, mag sie zum Thema haben, was sie will, auf die Dauer leben.

Als die Engländer, mit Constable und Bonington an der Spitze, in Paris erschienen, war das neue Losungswort klar. Der französische Vorläufer der Bewegung, Georges Michel (Abb. 389), ein Sonderling, der um Paris herum einfache Landschaften mit mindestens eingebildeter Lebensgefahr und mit einem Dragonersäbel gegürtet malte und Windmühlen, Windmühlen, von denen auch Constable hergekommen war, und der, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, die Bilder der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts restaurierte und dabei manches lernte, was man nicht mehr wußte, dieser Sonderling fand einen Augenblick lang aktuelles Interesse. Wie bei den deutschen und auch bei den englischen Pionieren der neuen Wirklichkeitskunst spielt auch in Frankreich, wenn auch hier nur halb zufällig, der Anschluß an eine große, halb vergessene, europäische Tradition, die Tradition des bürgerlichen Holland, eine Rolle.

Für Kinder einer Großstadtzivilisation, wie es die Pariser waren, mußte der Schritt aufs Land wie eine Offenbarung wirken. Denn es handelte sich nicht nur um das Sichtbare, nicht nur um die Eroberung eines neuen Stoffgebietes. Was diese Menschen hinaustrieb, war ursprüngliche Romantik. Eine Sehnsucht, sich zu verlieren im Anblick der Unendlichkeit der Welt, die Stimmen der Seele auszudrücken, sich als Teil des Weltalls zu empfinden, dies war die stärkste Triebfeder für die Stadtflucht der Menschen, die in ihrem Häusermeer zu wenig Himmel sahen. Aber so romantisch ihr Gefühl auch sein und bei ihrem Leben in der Waldeinsamkeit auch bleiben mochte, was sie mitbrachten und was sie schufen und hinterließen, ist doch, im Gegensatz zu William Turner, eine neue, malerische Wirklichkeit und, kunsthistorisch angesehen, die Grundlage für die Entwicklung des künstlerischen Realismus.

Die stärkste Persönlichkeit unter diesen Stadtflüchtigen war Théodore Rousseau (Abb. 390, 391). Ein in seiner Naturliebe heroisches Temperament,

gezügelt von einem fast gelehrtenhaften Forschertrieb und einem bis ins kleinste gehenden Fanatismus der Beobachtung. Er malte den Wald und seine Felsen, die Sümpfe und die mächtigen Bäume mit einer zeichnerischen Demut, die mit Ruisdael und Hobbema verwandt erscheint. Ein männlicher Geist, der ganz große Naturstimmungen nachdichtete. Durch hartnäckiges Studium kam er dem Wesen der Landschaft, der Bäume, seiner Eichen nahe. „Durch den Einklang der Luft und des Lichts mit dem, was sie leben und leuchten lassen, will ich erreichen, daß ihr die Bäume unter dem Nordwind stöhnen, die Vögel ihre Jungen rufen hört." Natur ist seine Sehnsucht, von Kunst ist etwas weniger die Rede. Das Gefühllose der Natur, ihre Unnahbarkeit, spricht aus seinen Bildern, von denen manche sehr schön sind. Er komponierte den Aufbau seiner Landschaften, malte, wie alle diese Künstler, seine Bilder nicht vor der Natur, sondern nach Studien und wandte Delacroix' Palette auf die Landschaft an, wird aber dabei manchmal bunt, manchmal schwarz in den Schatten. Wohl sah er Farben, aber er dachte dabei auch an die Holländer, die braun oder schwarz geworden waren. Aber manchmal stehen dann wieder die Eichen auf grüner Wiese leuchtend grün unter blauem Himmel, und die Mittelgründe seiner Waldbilder, die er hell und naturgetreu malt, enthalten inmitten ihrer oft auch im Ausschnitt etwas stilisierten Umgebung dann plötzlich eine Natürlichkeit, die ganz auf eigener Anschauung beruht.

Dupré, der ihm nahesteht und der ihn ursprünglich entscheidend angeregt hatte, war kein so großer Konstrukteur, sondern eine unbewußte, etwas dumpfe und melancholische Natur. Nicht so großartig, aber stimmungsvoller und oft durch einen Goldton bezaubernd, der dunkler wirkt als der Goldton Cuyps, oft überraschend durch groß gesehene, koloristische Kontraste (Abb. 396).

Gehen bei Dupré die rein malerischen Absichten nur leise mit in seiner Bildrechnung, so malt Diaz ausschließlich den malerischen Effekt, manchmal im genialen Sinne (Abb. 395). Kein so großer Charakter wie Rousseau, keine so ernste Natur wie Dupré, aber temperamentvoll und träumerisch, sorglos und programmlos, schönen Dingen huldigend, wie Watteau oder gar Correggio in eleganten, bunten Parkszenen oder bleichen Akten im Waldesdunkel sie auch schon geliebt haben. In der Begabung für Farbe der Reichste der Gruppe und in seinen besten, nicht nachgedunkelten Sachen nicht zufällig von Renoir so verehrt. Sein etwas undisziplinierter Geistesverwandter, Monticelli, fand die Bewunderung van Goghs.

Der intimste und zugleich der frischeste der Hauptmeister von Barbizon ist Daubigny (Abb. 392, 393, Taf. XXVII). Er malt Dinge, die Rousseau und Dupré vor ihm malten, und könnte beinah wie ein Mitläufer und glücklicher Erbe wirken, zumal er eine sehr liebenswürdige Begabung ist und sich gern auf lyrische Intimitäten und weiche, träumerische Stimmungen einläßt. Aber er arbeitet eine malerische Stimmung wirklich bis in ihre letzten Konsequenzen durch, er zieht die malerischen Wirkungen der Farbe und des Lichts schärfer zusammen und läßt den Details, dem einzelnen Baum, dem einzelnen Haus,

einem Kahn im Fluß und den Enten im Weiher nicht mehr Bedeutung, als ihnen nach ihrem Charakter in Licht und Farbe eben zukommt. Von dem, was Constable brachte und was Delacroix daraus machte, hat er mehr begriffen als seine Genossen; in seinen Landschaften ist die höhere, malerische Einheit, die leichtere und schwebendere Harmonie, weil er in stärkerem Sinne mit der Erscheinung zu tun hat, mit dem schönen Schein der Dinge, mit jenem ästhetischen Schein, den man mit Hilfe der Phantasie von ihnen abziehen und mit sozusagen geschlossenen Augen wieder als ein selbständiges Bild sich vor die Seele zaubern kann. Daubigny ist heller, nicht nur äußerlich genommen, heller als die anderen, beweglicher in seiner Anschauung. Die Luft auf seinen Bildern ist fließender und das Wasser in seinen Flüssen strömender, und in seinen alten Tagen kommt er bei Beobachtungen des Atmosphärischen an, die der Impressionismus dann ausbaute. Daubigny besaß Bilder des jungen Claude Monet. Er lebte mehr von der Beobachtung seiner Augen als von dem, was das Lauschen auf die inneren Stimmen ihm verriet. Während Rousseaus harte, zeichnerische Doktrin schließlich seine Malerei zersetzt, entwickelt sich Daubignys Anschauung zu immer größerer Freiheit im Malerischen.

Die Künstler von Barbizon nahmen es ernst mit der Parole von der Rückkehr zur Natur. Nicht als Ausflügler und malende Touristen nahten sie ihr, sondern sie lebten in ihr und mit ihr, jahrein, jahraus. Sie waren auch in den äußeren Bedingungen ihres Daseins Landleute geworden und führten beinah ein Leben wie die Bauern, vielleicht etwas sentimentaler, aber praktisch doch wie die Besteller der Erde und Arbeiter der Scholle. Was die Bauern angeht, ging schließlich auch sie an, und neben der Landschaft, die als Stimmungselement dem Bauern ja stumm bleibt, studierten sie wie ihre geistigen Ahnen, die alten Holländer, das Vieh, das Tier, mit dem der Landmann lebt. Bei Rousseau nur als Staffage bedeutungsvoll, wird es bei anderen Künstlern der Gruppe, bei Troyon und bei Jacque, zum Hauptthelden. Troyons Tierbilder, die Herde, die im Morgennebel auf die Weide zieht (Abb. 394), sind groß gesehene Stimmungsgemälde, an Wucht des Landschaftsgefühls vielleicht den Schöpfungen des Engländers Ward nicht ganz ebenbürtig, aber durch die Sprache der Lichterscheinung und durch die verklärte Luftpoesie doch Leistungen von neuer Art und von hohem künstlerischen Reiz, eine bedeutende Mitarbeit an der Eroberung einer neuen malerischen Wirklichkeit. Nur verfiel dies Tierbild sehr bald dem Spezialistentum. Jacque, der Schafmaler, verlor das künstlerische Problem der Zeit immer mehr aus dem Auge und wurde, kaum anders als etwa der Holländer Verbockhoeven, zum Schilderer interessanter oder gar amüsanter Gegenständlichkeiten; und was die Malerin Rosa Bonheur aus den Pferden machte, läßt sich bei weitem nicht vergleichen mit dem, was der eigenartige, sehr kraftvolle Teutwart Schmitson aus diesem Thema später gestaltete (Abb. 213). Das Interesse am Genre unterjochte auch hier bald die gute, ernsthafte Malerei.

Aber man darf das Schaffen dieser Künstlergruppe, wenn ihm vielleicht auch Übergangscharakter anhaftet, doch nicht als belanglose Episode ansehen. Schon

seine Wirkung auf eine, ja zwei Generationen jüngerer Künstler verbietet dies. Und wenn auch in Frankreich selbst diese Wirkung nicht lange anhielt, so erwies sie sich in anderen Ländern als um so nachhaltiger. Die feine Stimmungskunst der Österreicher Eugen Jettel und von Pettenkofen ist diesem neuen künstlerischen Naturgefühl nicht minder verpflichtet als die Münchener Landschaftsmalerei unter den Händen von Lier und von Eduard Schleich.

Eugen Jettel, ein geborener Österreicher, aber künstlerisch in Frankreich naturalisiert, gewann mit seinen oft etwas träumerischen, durch feines Kolorit ausgezeichneten Landschaftsschilderungen (Abb. 219) einen nachhaltigen Einfluß auf die nicht kleine Schar der Deutschen, die nach Frankreich kamen, um das Neue, das hier entstanden war, zu sehen und auf eigene Weise mit ihrem Heimatlichen zu verschmelzen, oft mit Glück, fast immer mit kultiviertem Geschmack. Pettenkofen (Abb. 216) machte daraus eine besonders durch die feine und lebendige Koloristik sehr fesselnde Spezialität von ebenso persönlicher wie national bestimmter Haltung, und der Wiener Schindler (Abb. 220), in seinen Anfängen dem Wiener Frührealismus etwa in der Art Engerts verwandt, in seinem Sinn für Genremäßiges und Erzählerisches manchmal wie ein Vorläufer Spitzwegs wirkend, fand im Anschluß an Barbizon dann eine sehr glückliche Sphäre, in der er sich mit zarter Grazie bewegte.

Auch die deutsche Stimmungslandschaft bald nach der Jahrhundertmitte ist ohne das menschliche und künstlerische Vorbild Barbizons nicht denkbar. Das Münchener Schulhaupt Adolf Lier, gebürtig aus Sachsen, hatte ebenso gründlich die englischen wie die französischen Landschafter, besonders Dupré, studiert, ehe er sich, 1865, dauernd in München niederließ. Daß seine sehr intime, feine Malerei nicht zum gleichen Maße zur Auswirkung in Deutschland kam wie die der später dann etwas effektvoll gewordenen Altersgenossen Achenbach, spricht nicht gegen ihren Wert. Seine Kunst ist kräftig und wurzelt, trotz aller ausländischen Anregungen, im Heimatlichen. Vor seinen Ansichten der bayrischen Ebene oder der Voralpenlandschaften (Abb. 269) fühlt man sich nie an fremde Vorbilder erinnert. Er ist echt und selbständig und war stark genug, um einen so bedeutenden und beweglichen Menschen wie Spitzweg mit großem Erfolg auf die Landschaft hinzuweisen. Lier war ein guter Lehrer, der keine Nachahmer züchtete, sondern sich Persönlichkeiten frei entwickeln ließ. Eduard Schleich stand ihm nahe. Er ging von Liers feiner Stimmungskunst aus, entwickelte dann aber ungestört seine eigene, sehr pathetische Kunst, die in ihren besten Leistungen eine im Kolorit etwas monotone, im Gefühlsausdruck aber sehr intensive Monumentalität gewinnt. Es gibt nicht viele so monumentale Stimmungslandschaften in Deutschland wie Schleichs „Abendstimmung an der Isar" (Abb. 270).

Später wanderte die Lier-Schule nach Südwestdeutschland aus, nach Stuttgart und Karlsruhe. Hermann Baisch, ein Dresdener, dann Schüler der Stuttgarter Akademie, unter Rousseaus Einfluß in Frankreich weitergebildet, empfing an der Münchener Akademie von Lier die entscheidendsten Anregungen.

Seine silbergrauen, feintonigen Stimmungslandschaften, durch leuchtend farbige Punkte in den Details hie und da reizvoll belebt, bedeuten im Umkreise der damaligen deutschen Malerei eine originale Leistung, und das Naturgefühl, das sie schuf, ward dann wieder fruchtbar in so verschiedenartigen und selbständigen Persönlichkeiten wie den Landschaftern Poetzelberger und Schönleber, der seinerseits noch Schüler Liers gewesen war und gleichzeitig mit Baisch seit 1880 an der Karlsruher Akademie wirkte.

Mit Fritz Baer, einem geborenen Münchener, kehrte die von Lier und Baisch begründete Schule dann nach München zurück und reichte bis ins zweite Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein. Baers Landschaften sind ganz auf Ton gestellt, Silber und Gold durcheinanderschwingend. Aber innerhalb der wenigen Farben lebt ein Reichtum von Nuancen, einander gegenseitig immer steigernd, in sehr hinreißendem Gefühlsausdruck und fast immer von sehr nobler, dekorativer Wirkung. Aber das Dekorative ist unabsichtlich, es ist gefunden, nicht gesucht, und es steht uns heute um einen Ton näher als die so elegant dekorativen Bilder der schottischen Landschafterschule, der „Boys of Glasgow", die in den neunziger Jahren des Jahrhunderts in ganz Europa so berühmt war. Ausgehend von Turner und einem dem französischen Impressionismus verwandten Element seiner Kunst, gestalteten diese Maler, von denen Grosvenor Thomas und Guthrie, Hamilton und Spence die bedeutendsten sind, ihre heimische schottische Landschaft mit ihrer schwermütigen Stimmung in sehr schönen, sinnlich sehr wohltuenden Bildern, fein im Gefühl und mit immer sehr edler, dekorativer Haltung und mit gepflegtem Geschmack, einem Geschmack, der bisweilen an den Geschmack der großen englischen Porträtisten des 18. Jahrhunderts erinnert. Direkte Zusammenhänge zwischen dieser Schule und der Ecole de Barbizon bestehen nicht, und Turner ist ein nur lockeres Bindeglied. Aber das Stimmungsmäßige, das im Grunde der Art der deutschen Stimmungslandschaft von Lier und Schleich, Baisch und Fritz Baer verwandt ist, will doch ein wenig auf dasselbe hinaus und hat in den glücklichsten Augenblicken das gleiche Naturgefühl zur Voraussetzung, das die Meister von Barbizon begeisterte. Überall in Europa machte es sich geltend.

In Holland begründeten die Willem Maris (Abb. 526) und Mauve (Abb. 527) auf dieser Basis eine neue nationale Kunstschule, die bis fast in das 20. Jahrhundert hineinreicht, ebenso wie in Nordamerika, das hiermit zum ersten Male am europäischen Kunstschaffen teilnimmt, die Blackelock und Innes und in der Schweiz Barthélemy Menn (Abb. 519). — Das Vorbild, das die Künstler von Barbizon aufrichteten, fand zu kritischen Kunstzeiten immer einmal wieder Nachahmung, gerade, weil es zum Teil auf menschlichen und ethischen Momenten beruhte. Oft, wenn die Malerei von der Gefahr des Ausartens in leere Virtuosität und vom Verlieren des Zusammenhanges mit der Natur bedroht war, kam die Heilung von Stadtflüchtigen, die, wie jene Romantiker, Landleute wurden. Die Dachauer Künstlerkolonie bei München, die Worpsweder bei Bremen und alle ähnlichen Gruppen erfüllten jede ihre jedesmal wieder nötig

gewordene Mission: die Zurückeroberung eines verlorengehenden künstlerischen Naturgefühls. Der überhandnehmenden Bedeutung des Münchener Historismus und der Münchener Atelierkunst stellte die Auswanderung ins Dachauer Moos ebenso ein Gegengewicht entgegen wie der ganz Nordwestdeutschland bedrohenden Kunsttyrannei des Makart-Epigonen Artur Fitger die Flucht jüngerer Künstler ins Worpsweder Moor. Mag das Schaffen dieser Maler vor dem Forum der großen Kunstgeschichte auch nicht allzuviel Bedeutung haben und wesentlich als das Schaffen von Lokalschulen gewertet werden, an der besonders in Deutschland von Zeit zu Zeit immer einmal wieder nötig werdenden künstlerischen Hygiene hat es seinen unverlierbaren Anteil.

COROT, MILLET UND DAUMIER

Als Corot einmal von einem Kollegen um das Geheimnis seiner Malerei befragt wurde, sagte er: „Es kommt nur darauf an, immer zuerst mit halbgeschlossenen Augen die großen Massen zu sehen." — „Ja, und wenn Sie dann die Details sehen wollen?" — „Dann schließe ich die Augen ganz." Schon vor der Natur malte er aus der Erinnerung, malte er sein Gedächtnisbild. Das Charakteristische der Einzelform hatte sich, dank intensivster Beobachtung, so tief in sein Hirn gegraben, daß es ihm jeden Augenblick zu Gebote stand, sobald er es brauchte.

Diese Gabe, die Welt, die er so intim kannte, von weitem und aus der Höhe zu sehen, ist vielleicht das Element in Corots Kunst, durch das er sich am eindringlichsten von seinen Zeitgenossen unterscheidet (Abb. 398–405, Taf. XXIX, XXX). Er sah die Dinge aus größerer Ferne an, und so sehr er die Natur, eine Silberpappel oder eine Frauengestalt, liebte, er fand immer instinktiv den Standpunkt, der ihm erlaubte, die Erscheinung nur als Scheinbild zu genießen, in noch höherem Grade als Daubigny. Jene Silberpappel ist unzweifelhaft eine Silberpappel, man kann sie mit nichts anderem verwechseln, aber von der Struktur ihrer Rinde, die er doch auswendig weiß, verrät er uns nichts. Der Sinn für die Gesamtheit einer Erscheinung, für das Ensemble, ist in ihm stärker entwickelt als in allen anderen damaligen Liebhabern der Natur. Von allen Künstlern seiner Generation gab er die Natur am unmittelbarsten, ganz naiv, ganz aufrichtig, nur, was er sah und was er empfand. Wenn trotzdem in ihm mehr französische Tradition lebt als in seinen Freunden aus dem Walde und wenn seine Kunst trotzdem weiter in die Zukunft weist, so liegt dies an dem Reichtum und der Organisation seiner Begabung, nicht etwa an einem Programm. Er hatte keines. Auch war er ja nicht jünger als die anderen, sondern älter, ein Jahr älter noch als Delacroix. Von Natur aus weniger romantisch gestimmt als Rousseau, ist sein Schaffen in höherem Sinne einmalig, nur ihm gehörig, mit nichts anderem so zu vergleichen, wie etwa Rousseau mit Hobbema

zu vergleichen wäre. Und zugleich weckt seine Kunst, die mit Ingres gar keine direkten Beziehungen verbindet, tiefere Erinnerungen an Hellenisches, als die Odaliske und die Apotheose Homers des großen Klassizisten zu vermitteln vermögen. Vor einer nackten Nymphe im Walde, die Diaz malt, denkt man, vielleicht auf dem Umwege über Prudhon, an Correggio. Aber Corots Schwarm tanzender Nymphen unter Bäumen ist leichter und von aller Kunstgeschichte unbeschwert. Seine Nymphen erfand er sich selber. Sie waren noch nicht geboren, ehe nicht er träumerisch in den silbrigen Nebel blickte, der da unter den Pappeln am Weiher schwebte. Während eines zweijährigen Aufenthaltes in Rom ist Corot nie in die Sixtina gegangen, immer nur in die Landschaft, in die Natur.

„Ich fange immer mit dem Schatten an. Das ist ganz logisch. Denn der Schatten ist das, was am meisten spricht, und deshalb muß man mit ihm beginnen." — „In jedem Bilde gibt es einen leuchtenden Punkt. Der muß allein bleiben. Man kann ihn hinsetzen, wohin man will, in eine Wolke, auf eine Wasserspiegelung, auf eine Mütze. Aber wichtig ist, daß diese Lichtstärke dann an keiner anderen Stelle des Bildes wiederkommt." — „Was ich suche, ist die Form, das Ensemble, der Gesamtton. Die Farbe kommt erst hinterher." — „Ich male, wie ein Kind Seifenblasen macht. Die Seifenblase ist noch ganz klein, aber rund ist sie schon. So male ich an meinem Bilde gleichzeitig immer an den verschiedensten Stellen, bis der Gesamteffekt da ist."

Das alles heißt, Corot studiert weniger die Natur, als daß er die Natur befragt, wie sie zu ihrem Effekt kam; er belauscht sie beim Schaffen und bemüht sich, ebenso vorzugehen wie sie. Wenn er weiß, auf welchen künstlerischen Elementen die Wirkung einer Gesamterscheinung vornehmlich beruht, weiß er genug — und schließt die Augen. Auf ihn wirkt die Landschaft durch das Spiel der großen Massen oder durch den Aufbau der Töne in langsamer Stufenfolge bis zu einem einsamen, höchsten Lichtpunkt. Dieses von vornherein künstlerisch und malerisch, ja vielleicht mit artistischen Hintergedanken belauerte Spiel der Wirkungen baut er nach und verwandelt die Einzeldinge in Teile einer Gesamtharmonie, als ein Stück so und so heller Lichtfläche oder Schattenfläche, als einen Punkt von so und so dichter Farbe. Man kann lernen, einen Eichenwald so zu sehen, wie Rousseau ihn sah. Und die Welt hat es getan, und Rousseau ist um ein geringes weniger wunderbar geworden in dem Augenblick, da alle Welt so sah, wie er malte. Aber die Natur so zu sehen, wie Corot sie sah, kann man nicht lernen. Sie war, ehe er den Pinsel ansetzte, schon fertiges Bild, von vornherein Kunst, zu Kunst verbraucht. Dies ist das Schöpferische. Corot sah, so alt er auch wurde, immer wieder neue Bilder, immer wieder noch nie gesehene Effekte in die Natur hinein.

Denn es ist ja nicht so, daß er sich nur zufällig irgendwo vor die Landschaft setzt, die Augen erst halb und dann ganz schließt und anfängt zu malen mit seinem berühmten Losungswort: „Nur Mut!" Bewußt oder unbewußt suchte er sich die Stelle in der Landschaft, an der vor seinem Blick der Rhythmus der großen Massen die stillfließende Melodie der Linien zeigt, die er, in seiner

Schwärmerei über die Welt, in der Seele trug, ganz leicht, ganz schwebend. Seine Liebe zur Formenschönheit ferner Inseln und Vorgebirge im Abendlicht, zu ernster Wohlgestalt bewegter Bäume und klarer Berglinien über den weiten Ebenen gab ihm eine musikalische Komposition von solchem Gleichgewicht und solcher Geschlossenheit, daß man ihn für einen Nachfahren Claude Lorrains halten könnte.

Im Gegensatz zu seinen mit unbeweglichem Fanatismus im Walde von Fontainebleau angesiedelten Freunden ist Corot der ewige Wanderer. Er war sehr oft in Italien, liebte die Provence, kannte Holland und England. Aber wohin er auch kam, immer sah er nur seine Natur. Schon die ersten italienischen Ansichten, zunächst so topographisch getreu wirkend, haben jene Weichheit der Luft, jene zarte Auflösung der Konturen, durch die er das malerische Ensemble hinzaubert. Ein Haus, und sei es die Peterskirche oder das Kolosseum, bedeutet ihm ein System von hellen Flächen mit dunklen Flächen darin, und dieses System des geistigen Abziehbildes beherrscht dann das ganze Bild. Nur so gewinnt er den Ton, den Gesamtton, an dem ihm alles gelegen ist. Später, in den dreißiger Jahren, als er des Tones sicher ist, gibt er gelegentlich härtere Zeichnung und erinnert manchmal an die Bilder der Deutschrömer aus dem 18. Jahrhundert und an ihre glasklare Luft, ist aber auch dann voller und verbundener im Vordergrundston.

Wenn Corot sagte, die Farbe komme bei ihm immer erst hinterdrein, vergaß er, daß er sehr oft schon in der Anschauung ein großer Kolorist war und daß er nicht immer vom Ton, sondern ebenso oft von der Farbe als dem führenden Element ausging. Und noch dazu ist der Ton bei ihm oft farbig. Zwar besteht häufig bei ihm ein Bild nur aus Silbergrau und Graugrün und nur ganz wenig Lokalfarbe, wie jenes Rot in der Mütze eines Schiffers oder ein mattoranger Fleck hinten auf dem Kastell, das im Abendlicht noch einmal aufflammt hinter dem silbergrauen Olivenwald. Aber dieses Silbergrau und Graugrün besteht nicht aus einfachen Flächen. Wie bei Constables leuchtendem Wiesengrün, nur noch viel geheimnisvoller und zarter, sind die Farben gemischt und gebrochen, immer um eine noch vielfältigere Schattierung, um eine noch feinere Lichtstärke vertieft. Die Spannung der Farbenskala ist gering, aber in ihr schwingt es von zahllosen Nuancen, immer im Gleichgewicht. Da ist Corot wohl Tonmaler, wenn auch Tonmaler von farbigstem Reichtum. Manchmal aber malt er auch Bilder, die plötzlich zu den farbig buntesten der Epoche gehören, wie etwa den Hafen von La Rochelle (Abb. 398) mit seinem starken Blau in Himmel und Wasser, so blau, so bewegt im Blau, wie eine Marine von Monet. Und in manchen Figuren der Spätzeit, wie in der jungen Griechin, glüht es in tiefsten Kontrasten von leuchtendem Gelb, hellem Blau und Weinrot. Die Farbe kam nicht immer hinterher bei ihm, sondern oft vorher. Nur war sie ihm Voraussetzung für seine Tonharmonie.

Zola hat einmal geschrieben, wenn Corot seine Wälder anstatt mit tanzenden Nymphen lieber mit kräftigen Bäuerinnen bevölkerte, würde er ihn

„kolossal lieben". Empfindlicher kann man Corot nicht mißverstehen. Jene tanzenden oder badenden Nymphen, durch die Corot so berühmt wurde, kann man sich als Bäuerinnen nicht vorstellen, oder nur, wenn man mit Realismus etwas Gegenständliches und nicht eine Form der Anschauung meint. Die Nymphen sind für Corot nichts anderes als zarte Blätter im Abendwind, genau so wirklich, aber auch genau so unwirklich wie sie, Figuren, die den Rhythmus ausbauen, worin sich seine Stimmung einen Augenblick lang verdichtet, Äußerungen eines Gefühls von Menschlichkeit in der Natur, das sich selber zum Traum wird, in jener Dämmerung, die die Dinge den Augen ein wenig ferner und der Seele ein wenig näher rückt. Doch aber Wirklichkeit, weil aus der Anschauung geboren. Corot schwor, er hätte sie wirklich gesehen.

Er hat einmal gesagt, Malen, das sei für ihn, der „belle dame", der Natur, den Hof machen. Er war ein Verliebter. Die Frauengestalten, die dieser Junggeselle schuf, gehören zu den schönsten in der ganzen neueren Kunst überhaupt. Jene „Bacchantin auf dem Panther", jene „Femme bleue", jene „Femme à la Perle" (Taf. XXX) sind Figuren, in denen sich hellenische Adligkeit mit leidenschaftlichster, zärtlichster Schwärmerei mischt. Das Moderne an ihnen, das Gesellschaftliche und im guten Sinne Damenhafte hat einen gesunden, aus dem Volksmäßigen entwickelten Liebreiz, gegeben mit männlicher Gesinnung, verklärend, daß auch alte Frauen noch eine Art Jugendfrische als unverlierbare Mitgift behalten haben, so männlich wie später bei Renoir, der dies unmittelbar fortsetzt. Und das Zeitlose, das Hellenische und Unsterbliche an ihnen ist so, daß man die „Femme à la Perle" einmal zwischen Lionardos „Mona Lisa" und Raffaels „Donna Velata" sehen möchte.

Jene robusten Bäuerinnen, die Zola bei Corot vermißte, malte Millet (Abb. 415). „Man muß das Banale benutzen, um das Erhabene auszudrücken — darin besteht die Kunst." Dieser Satz enthält sein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Ein romantischer Bauernbursche aus einem Dorfe bei Cherbourg fühlt den elementaren Drang zur Kunst, kommt nach Paris, lernt sein Handwerk, fristet sein Leben mit Verfertigung von Gebrauchskunst, Schäferszenen im Boucherstil, und flüchtet, als er dies nicht mehr aushält, im Jahre 1849 wieder aufs Land. Das Land hieß diesmal Barbizon. Im Revolutionsjahre 1848 hatte er im Salon einen „Kornschwinger" ausgestellt. Seitdem ist er der große Bauernmaler, sein Ruhm flog über zwei Kontinente, und kein französischer Künstler war je so populär. Diese Liebe der Völker, sicher auf Empfindungen ethischer und sozialer Natur begründet, erwies sich als so groß, daß sie am Ende seinem Stoffgebiet selber galt. Im romanischen Süden lebte Segantini, im holländischen Norden Josef Israels von ihr, und in Deutschland ist ihr Max Liebermann zeitweilig verpflichtet.

Für Barbizon war es ein großer Tag, als Millet sich, mit Rousseau befreundet, dort niederließ. Die Maler dort waren Landschaftsmaler und Tiermaler. Aber der große Figurenmaler, der dem Klassizismus und seiner antiken Gestalt auch

auf diesem Gebiete ein Gegenspiel bot, fehlte bisher. Da kam dieser normannische Bauer, und mit seiner fanatischen Liebe zur Scholle entdeckte er künstlerisch den Menschen, der zu dieser Scholle gehört, und stellte ihn hin mit einem erschreckenden Ernst und einer aufgeregten Wahrheitsliebe. Einfach und gewaltig recken sich diese Gestalten gegen den Himmel, in drohend lebendigen Umrissen, und mit ihrer ausdrucksvollen Plastik beherrschen sie die melancholische, düstere und nicht sehr fruchtbare Landschaft. Immer sind sie allein mit sich, ganz hingegeben ihrer Arbeit, und diese Arbeit wirkt oft wie Zwangsarbeit. Millets Bauern und Bäuerinnen sehen so aus, als seien sie alle miteinander verwandt, die gattungsmäßigen Züge sprechen lauter als die einzelpersönlichen. Er schuf den Typus. Aber dieses Typische ist keine von außen genommene, allgemeine Formel, sondern das Ergebnis einer gewaltigen Arbeit von Studium und immer neuer Beobachtung. Durch unausgesetzte Beobachtung kannte Millet, der Bauer, die Haltung und die Bewegung der Bauern in allen ihren verschiedenen Äußerungsformen, in allen ihren feinsten Besonderheiten so gründlich, daß er die Geste des schreitenden Sämanns oder Dungwerfers, die Haltung des Bauern beim Umgraben, die dumpfe, halb tierische Gliedergelöstheit beim ermüdeten Ausruhen auswendig wußte und körperlich mitempfand. Erst wenn er die erschöpfendste, aber auch die reichste Formel gefunden hatte, begann er sein Bild. Was an Rhythmus in seinen Bildern lebt, ordnet sich dem Rhythmus seiner bewegten oder ruhenden Gestalten unter. Auch die Gesamtfarbe seiner Bilder ist abgeleitet von der Erscheinung seiner Menschen. Das Goldbraun der sonnenverbrannten Haut, der stumpfe Ton der Kleider, Dunkelbraun, Grau, verschossenes Blaugrau und schmutziges Erdrot beherrschen seine Palette. Mit leuchtendem Himmelblau weiß die schwermütige Stimmung des Künstlers nichts zu beginnen, und nur selten einmal hat er den Frühling gemalt. Auch über der Landschaft mit dem blühenden Apfelbaum gewittert es, und der Regenbogen wetterleuchtet vor dem Sturm (Taf. XXXII). Fast immer stellt Millet seine Gestalten gegen das Licht, dunkel mit hellen Rändern, so daß man ihnen nicht ins Gesicht sehen kann. Die Gesamtsilhouette soll sprechen: „Eine Mutter ist nur schön durch den Ausdruck, mit dem sie das Kind anblickt." In dem vielleicht berühmtesten seiner Gemälde, dem „Angelus", dem „Abendläuten", ist alles nicht zur Stimmung Gehörige so ausgemerzt, daß man die Stimmung beinahe schmerzhaft fühlt.

Wahrscheinlich war es keine beabsichtigte Tendenz, sondern ein Zufall, daß Millet sein erstes Arbeiterbild gerade im Revolutionsjahre zeigte. Wenn in ihm auch soziales Mitgefühl mit den vom Schicksal Enterbten lebte und sein Schaffen nicht ganz eines Zuges von Apostelhaftem oder Predigerhaftem entbehrt, so ist doch seine Kunst nur in ihren menschlichen Voraussetzungen, nicht in der Gestaltung, sozial bestimmt. Er liebte die einfachen Menschen, die einfache Bauernerde und die Bibel. Aber wenn er beim Malen war, interessierte ihn die ausdrucksvolle Form einer Figur gegen den Himmel mehr als die Lösung der sozialen Frage. Nur weil er ein reiner Künstler war, konnte seine Kunst

so viel soziale sentimentale Überbelastung tragen, wie man auf sie nachträglich häufte. Millets ethische Sendung ist Wirkung, nicht Absicht. Eine politische oder sozialpolitische Tendenz als Ausgangspunkt des Schaffens, wie sie Daumier befeuerte, hätte Millets Kunst am Ende erstickt; dazu fehlt ihr das Dramatische.

Die Zahl der Künstler, die ohne Millets Leistung nicht denkbar wären, ist sehr groß, in allen Ländern. Bauernbilder, auch noch und besonders noch in den sentimental abgeschwächten Formen, wie sie Jules Breton aus Millets herbem Figurenstil herleitete, waren zeitweise Mode, und wenn sie dann auch noch in einer neuen Malmanier, etwa der Freilichtmanier, auftraten, wie bei Bastien-Lepage oder L'Hermitte, konnten sie sogar eine Zeitlang für künstlerische Großtat gehalten werden. Sie sind es auch, wenn vielleicht auch vorwiegend kunstgeschichtlich, besonders die Werke des verhältnismäßig jung gestorbenen Bastien-Lepage (Abb. 443). Die Treue gegenüber der Natur, das leidenschaftliche Suchen nach Wahrheit, die schlichte Auffassung des Menschlichen, aller Schönfärberei wie aller Sentimentalität abhold, haben Epoche gemacht. Und das Vorbild war innerlich stark genug, um auch späteren ernsthaft ringenden Künstlern, die innerlich bescheiden waren, das Leben leicht zu machen, ohne sie zu Nachahmern zu erniedrigen. Für Segantini (Abb. 533), der mit eigener, sehr interessanter, an den Pointillismus erinnernder Malweise diesem Stoffgebiet auf manchmal symbolische Weise nahte, war Millets Vorbild wohl nur Bestätigung, ebenso wie für Jozef Israels (Abb. 528), der die Anschauung des großen Bauernmalers in nur leicht sentimentaler Abwandlung auf das Fischerleben seiner Heimat anwandte. Und für Leo von Kalckreuths ins große Format monumentalisierte Bauerngemälde mit ihrem schweren Ernst und ihrer hartnäckigen Einzelwahrheitsliebe bedeutet Millet ebenso nur innere Aufforderung wie für Liebermanns große Werke der mittleren Periode, die „Netzeflickerinnen" etwa, Werke, in denen der Rest Millet, der ursprünglich, während des geistigen Planens, noch vorhanden gewesen sein mochte, sofort überwunden wurde.

Als Daubigny in Rom in der Sixtinischen Kapelle vor Michelangelos „Jüngstem Gericht" stand, rief er aus: „Halt, Daumier!" Balzac, der den jungen Daumier einmal in einer Druckerei traf, meinte auch: „In diesem Burschen steckt etwas von Michelangelo!" Wenn man Daumier, trotz der Hochachtung, deren er sich zeitlebens bei den besten seiner Zeitgenossen erfreute, noch um die Jahrhundertwende fast allgemein für kaum mehr als einen glänzenden, vielleicht den glänzendsten Karikaturisten hielt, so liegt dies daran, daß der Wertung seiner Kunst ein neues Element hindernd im Wege stand: die Aktualität des Gegenständlichen. Daumier ist der erste Realist, der erste Künstler Frankreichs, der die Menschen und die Sitten seiner Zeit schildert.

Zwar schildert er nicht absichtslos, nicht um des Sichtbaren allein willen, sondern kritisch, mit sozialer Tendenz, um soziale Zustände zu bessern. Größer und unsentimentaler noch als Millet sah er das menschliche Elend an, und, um nicht darüber zu weinen, lachte er, wie Figaro, darüber. Den tiefen Ernst hinter

seinem Gelächter verspürten die Menschen nicht. Was er schildert und geißelt, die Spießer und die Geschäftspolitiker, bestechliche Advokaten und käufliche Richter, quacksalbernde Ärzte und geschwollene Mimen, alles dies, dies ganze Gelichter, geht uns heute im Leben so wenig an wie etwa die Albernheiten des Molièreschen Herrn Jourdain. Aber das Anonyme dahinter, der Urgrund der menschlichen Schwächen und Laster, die menschliche Seele, aufgedeckt bis in ihre verborgensten Falten, dies ist sein eigentliches Thema.

Einem Menschen, der so tief blickt, erscheint die Welt grotesk. Die Erscheinung des Menschen verzerrt sich vor seinen Augen, und das Normale verschwindet als eine bloße Konvention. Daumier konnte, weil er hinter dem Sichtbaren den tieferen Grund des So-und-so-Aussehens wußte, schließlich gar nicht mehr anders als karikieren, als übertreiben. Die Physiognomien seiner Geschöpfe bestehen aus Anhäufungen von Akzenten, die entscheidenden Züge einer Gestalt, etwa das Schlotternde im Gang oder das fanatisch Bohrende des Blicks, betont er, nimmt es als musikalisches Vorzeichen und bezieht nun das gesamte Formenleben seiner Szene auf diesen Kammerton. So kommt es, daß alle Formen bei ihm verbogen erscheinen, nicht wegen eines Zuwenig an Beobachtung des Wirklichen, sondern vielleicht wegen eines Zuviel. Der Begründer des Realismus, des Realismus im Alltäglichen, steigert schon im Augenblick seiner ersten Entdeckung dieses Realistische über das Einmalige hinaus und schafft einen Typus.

Daumier muß den menschlichen Körper gekannt und beherrscht haben wie kaum sonst jemand zu seiner Zeit. Es lebte ein heimlicher Bildhauer in seiner Seele. Die Statuette des „Ratapoil", des übelsten Chauvin und das Relief der „Auswanderer" bezeugen es nicht zuletzt. Dieser starken, bildnerischen Kraft verdanken die Gestalten seiner Gemälde die unerschütterliche Gegenwärtigkeit ihres Daseins, etwa jene denkmalhafte Wäscherin am Kai der Seine. Er arbeitete nie nach der Natur, auch im Bildnis nicht. „Il réfléchissait d'après nature." Beaudelaire sagte von ihm: „Er hat ein wunderbares, fast göttliches Gedächtnis; dies ist sein Modell." Er sah die Dinge dieser Welt deutlich und zugleich phantastisch (Abb. 407—414; siehe auch Band XIV).

Aber die Schönheit seiner Bilder und seiner Zeichnungen beruht nicht ausschließlich auf der Energie seines Charakterisierens, auf der Eindeutigkeit, mit der die Situationen seiner Erlebnisse oder seiner Phantasie hingestellt sind, nicht nur auf der scharfen Gewalt im Physiognomischen und Mimischen. Es ist eine ganz neue Schönheit der Malerei mit diesen Dingen in die Welt gekommen. In farbigem Hell und Dunkel leben Szenen, die vor lauter Aktualität und Momentanität ganz unkomponiert und ganz zufällig aus der Wirklichkeit herausgerissen scheinen, die aber im Grunde einem ganz neuen Kompositionsgesetz gehorchen: dem rhythmischen. Das malerisch-plastische Verhältnis der Figuren zueinander wird für die Haltung einer Szene so wichtig wie früher das Zusammenfügen der Linien und des Aufbaus nach harmonischem Schema. Wie ein paar Köpfe im undefinierten Raum zueinanderstehen, wie durch Neigung

der Hauptachsen der eine mehr, der andere weniger plastische Fülle hat, dies wird entscheidend für den ganzen rhythmischen Aufbau. Wenn diese „Relationen" festliegen, übernimmt das zweite Hauptelement dieser neuen Kunst die Führung: das Licht. Ob ein Kopf dunkel vor Hell steht, oder ob er sich aus dunklerem Licht langsam mit Reflexen und Halblichtern herausmodelliert, diese formal-malerische Empfindung ist innerlich so durchgearbeitet, daß, mag auch seelische Stimmung und psychologisches Geheimnis der Urgrund solchen Sehens sein, hier doch ganz neue Reiche des Sichtbaren erschlossen wurden.

Da das Licht für Daumier ein bewegendes und bewegliches Element bedeutet, kann seine Malerei nicht mit fest ruhenden und scharf abgegrenzten Konturen arbeiten; dies würde jede Bewegung töten. Sie spricht mit Andeutungen und kurzen Bemerkungen, mit schnell hingefegten Pinselstrichen, farbig flackernd vor dunkel wogendem Grund oder zitternd als farbiger Fleck in die schwebende Atmosphäre hineingesetzt: suggestiv und illusionistisch. Ein rund gedrehter Strich, blitzschnell hingeschrieben, ist ein glotzendes Auge, eine zerhackte, eckig hingeschleuderte Linie bedeutet ein böses, dummes Profil. Da Daumier die Hauptstufen eines Formerlebnisses kennt und beherrscht und da er sie in logischem Rhythmus empfindet, läßt er die Zwischenstufen weg. Das impressionistische Stenogramm ist geboren.

So wie Daumiers Licht ursprünglich als geistig-seelische Luft empfunden war, ehe er es unter die Dinge der Sichtbarkeit einreihte, so hat seine Farbe ursprünglich wohl symbolische Bedeutung. Sein Kolorismus empfängt von der Geistesart des Objekts sein Gesetz. Daß das Bild der „Revolte" von einem flammend bewegten Schwefelgelb beherrscht wird, die Szenen im Innenraum, in denen es um Leidenschaft geht, von einem zuckenden Blaugrau; daß die antikische Idylle von der Findung des Ödipus blumenhaft bunt, wie ein in den Flächen beruhigter Delacroix aussieht und die dramatische Figur der Wäscherin mit schneidenden Farbgegensätzen arbeitet, dies alles mag, wie gesagt, seinen Ursprung in seelischer Stimmung haben. Aber unter der Hand wurde es Sichtbarkeit und im Charakter von Licht und Farbe so gegeneinander und durcheinander gearbeitet, daß es durch dieses „Gesehene", wirklich Gesehene, das Auge wie durch eine neue Entdeckung beglückt; auch ehe man weiß, was dargestellt und symbolisch verhüllt wird. Daumier war zu groß, um eine Nachfolge zu haben. Er war niemandes Lehrer, so wie er auch niemandes Schüler, sondern Autodidakt war.

MENZEL

Adolf Menzel gehört mehr seiner Herkunft und Rasse als seiner Schule nach in die preußische und berlinische Tradition hinein, jene Tradition, die im 18. Jahrhundert mit dem Bildhauer Gottfried Schadow und dem Kleinmeister

Daniel Chodowiecki begann, um dann im 19. Jahrhundert in der bürgerlichen Kunst Krügers und Gärtners, Steffecks und Blechens eine wenn auch bescheidene, so doch sichtbare Provinzhauptstadtrolle zu spielen. Menzel, in Breslau geboren und schon als Knabe nach Berlin übersiedelt, war immer, und zwar nicht nur im Privaten seines Lebens, ein echter Preuße. Nüchtern und sachlich, skeptisch und geistig hell, selbstdiszipliniert und energisch. Als er nach Berlin kam, wo sein Vater eine Steindruckerei betrieb, brauchte er in keine Kunstschule mehr zu gehen, er war eigentlich schon fertig, und als er siebzehnjährig den Vater verlor und seine zahlreiche Familie ernähren mußte, war er wohl oder übel Meister in seinem Handwerk geworden und dazu gezwungen, diese Kunst als Brothandwerk zu betreiben. Durch Verfertigung von steingedruckter Gebrauchsgraphik, in der nicht nur Diplome und Programme, sondern auch Etiketts für Weinflaschen eine Rolle spielten, verdiente er den Lebensunterhalt für sich und die Seinen. Als Menzel zwanzig Jahre alt war, konnte es so aussehen, als lebe hier ein bescheidener Lithograph für alle vorkommenden Fälle. Aber in diesem, von der Natur sehr stiefmütterlich mit einem zwerghaften Körper und einem Wasserkopf bedachten Knaben war ein Dämon verborgen, der Dämon des Genies. Zwar lag die Genialität bei ihm immer im Kampf mit seinen anderen Eigenschaften, mit einer strengen Tüchtigkeit und scharfen Kritik, die einen hervorragenden Registrator aus ihm gemacht hätten, mit seinem beamtenhaften Pflichtgefühl, das sich an Korrektheit nie glaubte genug tun zu können, mit seinem preußischen Gehorsamsgefühl, das auch die ödesten Staatsaufträge übernahm und zu achtbarem Ende führte. Aber das Genie war doch größer als alle diese anderen Eigenschaften zusammen, so groß, daß es den Künstler befähigte, auch aus den ungeeignetsten Steinen noch Funken zu schlagen. So wie bei Schubert, von dem Beethoven sagte, er wäre so musikalisch daß er auch einen Steuerzettel noch komponieren könnte.

Menzel ist im ganzen Umkreis der deutschen Kunst unstreitig die talentvollste Erscheinung, die ihr im Laufe des 19. Jahrhunderts beschieden war. Wodurch er überrascht, ist die Vielseitigkeit seiner Begabung, die Frische seiner Anschauung und die Unabhängigkeit seiner Empfindung. Nicht nur, daß er in seiner Person die höchste Vollendung des Zeichners mit der blendenden Fülle des Malers vereinigt — Dinge, die in solcher Verschmelzung sehr selten in einer und derselben Künstlerseele gleichzeitig hausen —, auch historisch betrachtet ist er von einem Reichtum der Erlebnisse und von einer Beweglichkeit der Interessen, die ganz einzig dastehen. Er war ein unbefangener Realist, ein entschlossener und unvoreingenommener Wirklichkeitsmaler, zu einer Zeit, da es den Realismus der Naturschilderung in Deutschland kaum erst in der Skizze und noch gar nicht im Bilde gab (Abb. 235—248, Taf. V—VII). In einer Zeit, da die Landschafter glaubten, sich etwas zu vergeben, wenn sie nicht romantische Stimmungen malten, und wo selbst Blechen lieber in Italien weilte als im Norden, ging Menzel vor die Tore Berlins, da, wo die Potsdamer Bahn eben neu gebaut war, und entdeckte die Schönheit und den Bildwert des Alltäglichen. Den

Impressionismus erfand er auf eigene Faust, ein Menschenalter früher, als man in Frankreich und dann in Deutschland vom Impressionismus zu reden begann. Sein „Balkonzimmer" hat zum Thema, was Edouard Manet und Max Liebermann später endgültig zum Gegenstand ihrer Malerei machten und was Philipp Otto Runge prophetisch als Programm der Zukunft formuliert hatte: Licht, Luft und Bewegung, vermittelt ausschließlich durch die Farbe.

Von allen deutschen Künstlern stand Blechen seiner Art am nächsten, und Blechens Bild mit dem Blick über die Dächer (Abb. 188) berührt sich mit Menzels malerischen Interessen seiner Jugendzeit sehr eng, ohne daß deshalb doch von einem Schulzusammenhang oder auch nur von Weiterbildung eines Vorhandenen könnte gesprochen werden. Die von Julius Elias aufgezeigte Entwicklungslinie Constable—Dahl—Blechen—Menzel ist keine Einflußmechanik, sondern geistige Ahnenreihe. Menzel war Autodidakt und ist keinem Lehrer, der ihm gezeigt hätte, „wie man das macht", verpflichtet. Dies, wie man es macht, wie man zu den gewünschten Resultaten einer Naturdarstellung kam, sah er ohne Lehrunterweisung den Bildern an, die ihm gefielen. Was ihm am meisten gefiel, war sicher die Malerei John Constables. In Berlin konnte er sie kennenlernen, denn im Jahre 1839 fand eine Constable-Ausstellung im Hotel de Rome statt. Sie hat sich Menzel mit gewohnter, unverbrüchlicher Gründlichkeit und Gediegenheit angesehen, immer wieder, von Bild zu Bild gehend, jedes Bild genau, von einer Ecke zur anderen, Zentimeter für Zentimeter, durchstudierend. Er als erster in Deutschland hat die Malweise des Engländers, als Ergebnis einer bestimmten Naturanschauung und eines eigenartigen Naturempfindens, begriffen, er hat darauf weitergebaut und sich dies angeeignet und damit den Weg freigemacht zu einer neuen Form. Und mit Delacroix berührte sich der Dreißigjährige dann, ohne ihn oder etwas von ihm zu kennen, rein aus Instinkt, rein aus Notwendigkeit. Sein herrliches Bild vom „Théâtre Gymnase" war nicht das Ende seiner französischen Studien, sondern ein Anfang. So hat er die Entwicklung eines halben Jahrhunderts vorweggenommen und in seiner Person vereinigt.

Die Anfänge waren schwer und mühsam und brachten manches Ungereimte zutage. Nach dem großen Eindruck der Constableschen Kunst sah er nicht sogleich den Weg vor sich, sondern kam erst nach Überwindung einiger Irrtümer ans Ziel. Zunächst glaubte er, richtige Historienbilder oder schulmäßig komponierte Genrebilder liefern zu müssen, in der Graphik, von der er ausgegangen war, sowohl wie in der Malerei. Ganz frei wurde er auch als Maler erst, als er seine Zeichnung zu dem ihm eigenen neuen Stil vorgetrieben hatte. In den Holzschnittillustrationen für Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", im Jahre 1840 abgeschlossen, beginnt das Große und Neue in der Menzelschen Kunst. Die Erkenntnisse, die ihm Constable in Bildern und Zeichnungen vermittelt hatte, setzten sich zunächst nicht in Malerei um, sondern in Zeichnung — ein Beweis dafür, wie frei und unabhängig sein Verhältnis zu dem Maler des „Hay-Wain" war. Mit einem Schlage gab er die glatte, linienbetonte Zeichnung,

die er in seinen ersten Illustrationen gepflegt hatte, auf und führte statt ihrer die suggestive, skizzenhafte, phantasievolle Art des Striches ein, zum großen Ärger des ihm ursprünglich so wohlgesinnten alten Gottfried Schadow, der diesen neuen, ihm unverständlichen Stil ärgerlich mit dem Worte „Griffonagen" belegte. Aber Menzel ließ sich trotz seiner respektvollen Verehrung für den Altmeister der preußischen Kunst auf seinem Wege nicht beirren, und nachdem er sich in der Riesenleistung dieser Holzschnitt- oder vielmehr Holzstichillustrationen das zeichnerische Gerüst für seine neue Anschauung erworben und gesichert hatte, trat er, fünf Jahre später, auch als Maler dieses neuen, bewegten Stiles auf und schuf eine Reihe von Landschaftsbildern, denen wir Heutigen eine gewisse Verwandtschaft mit Constable anmerken, eine Verwandtschaft, die zu Lebzeiten Menzels aber nicht festgestellt werden konnte, weil man diese Bilder nicht kannte. Menzel, im Laufe seiner Entwicklung zu ganz anderen Leistungen vorgedrungen, hatte sie, als Jugendsünden, versteckt gehalten und in ihnen, wenn er sie überhaupt je wieder ansah, bestenfalls Skizzen gesehen.

Es mag ein Zufall sein, daß in seinem Hauptwerk dieser Zeit, in der im Jahre 1847 gemalten „Potsdamer Bahn" (Abb. 237), mit der großen Kurve und den Baumgruppen vorn und mit dem Blick auf die im Dunst im Hintergrund daliegende Stadt, auch die Massenkomposition und die Gesamtanordnung, wesentliche Dinge, mit einem Bilde von Constable übereinstimmten. Vielleicht hat Menzel damals, im Jahre 1839, das Bild „Salt-Box" (Abb. 551) gesehen und sich aufnotiert. Aber selbst wenn dies sich nachweisen ließe, würde es über das Anregungsverhältnis nichts Neues lehren. Denn schwerer als die Übereinstimmungen wiegen die Unterschiede, die den Landschafter Menzel, nicht nur in diesem Bilde, sondern in allen ähnlichen der Gruppe, in den Kreuzberglandschaften und den Berliner Palaisgärten, beim Albrechtpalais (Abb. 236) und Justizministerium, gegenüber Constable auszeichnen. Nicht dies ist das Entscheidende, daß Constable gelegentlich noch mit seinen holländischen Geistesverwandten des 17. Jahrhunderts, mit Ruisdael und mit dem manchmal so merkwürdig erregten Cornelis Vroom, zusammenhängt, während man vor Menzelschen Landschaften nie an niederländische Malerei erinnert wird. Sondern wesentlicher ist dies, daß bei Menzel die Akzente im Bilde ein reicheres Spiel treiben und die Gegensätze zwischen zeichnerischer Schärfe und verfließenden, in Atmosphäre getauchten Flächen härter aufeinanderstoßen. Menzel läßt, ohne daß darum die Bewegtheit des malerischen Gesamteindrucks im geringsten Schaden litte, manchen Einzeldingen mehr zeichnerisches Rückgrat und mehr struktive Existenz. Die plastisch betonten Punkte sind in seinen Bildern, besonders in der großen Kreuzberglandschaft (Abb. 238), häufiger. Er malt da eine Gruppe von Weidenbäumen, zeichnerisch durchgebildet bis ins letzte, so daß man fast an Dürer denkt, dann kommen große, als Raum gesehene, von Licht überflutete, dunkle Flächen und dann wieder zeichnerisch bestimmt hingesetzte Einzelheiten, Häuser und Bäume, Wagen mit Menschen und

Tieren. Aber jedes Detail, jeder Mensch, jedes Haus hat neben seiner gegenständlichen Wichtigkeit noch die rein künstlerische Bedeutung als so und so heller Lichtwert, in Beziehung gebracht zur Gesamthelligkeit, als so und so stark sprechende Farbe, in der Gesamtharmonie in gegenseitiger Wechselwirkung mit den anderen Farben, als so und so schnell bewegte Fläche im Gesamtliniennetz. So gewissenhaft Menzel seine Beobachtungen über das Vorhandene registriert, er sah das doch immer von vornherein als eine malerische Einheit, nicht gegenständlich beschreibend, sondern die Erscheinungskraft des Gesamteindrucks energisch hinstellend.

In den Bildern von Innenräumen äußert sich dieses Eingehen auf die Schönheit einer Erscheinung vielleicht noch stärker als bei den Landschaften. Etwas wie das „Balkonzimmer" (Abb. 235) ist bei Constable wie bei Delacroix vollkommen undenkbar. Diese banale Wohnung, schön gemacht durch das helle, flutende Licht und die kühn hineingesetzten zeichnerischen Punkte, konnte kein anderer malen als ein genialer Autodidakt. Die Erregung, die zu solcher Herrlichkeit führte, entzündete sich rein nur am Sichtbaren, das in Entdeckerfreude plötzlich bedeutend wurde, und die feine Lampenlichtstimmung einer Tischgesellschaft (Abb. 240) mit ihrem Home-Gefühl verrät trotz des Stimmunghaften keine sentimentale Schwächung. Lichtprobleme und Beleuchtungsprobleme, die von allem altholländischen Bemühen dieser Art grundsätzlich verschieden sind, werden plötzlich malerischer Bildinhalt.

Das in Paris im Jahre 1856 entstandene Bild vom „Théâtre Gymnase" (Abb. 242), auf dem Untergrund solcher Interieurkunst erwachsen, zeigt dann Menzel auf dem Höhepunkt eines ganz neuen Kolorismus. Der Dreiklang von Blau, Rot und Gold, an Delacroixsche Farbenglut erinnernd, ist zum führenden Bildmotiv geworden, in den unberechenbarsten Beziehungen durcheinandergewoben und alles Erzählende und Erzählerische sanft einhüllend. Die ganze Szene, die auf der Bühne und die im Zuschauerraum, wurde farbige Erscheinung.

Zu Ansehen und Ruhm gekommen ist Menzel durch seine Gemälde aus der Geschichte Friedrichs des Großen, und das Leben der friderizianischen Zeit lieferte ihm noch zwei Jahrzehnte hindurch den Stoff zu seinen Bildern. Ihretwegen wurde er zum Hofmaler der preußischen Könige ernannt. Man kann ihn also wohl einen Historienmaler nennen. Aber wenn man daran denkt, wer sich sonst noch so nannte, von dem ursprünglich einmal begabten Anton von Werner angefangen bis herunter zu Theodor Röchling und seinesgleichen, und wie minderwertig dies alles neben Menzel ist, begreift man, daß für diesen Künstler der Staatsauftrag keine Bindung bedeutete und daß die Stoffwahl fast belanglos war für diese Kunst. Kein wirklich großer, moderner Künstler läßt sich auf eine Spezialität festlegen. Menzel sah von vornherein auch die historischen Dinge als Gegenwärtiges an und nahm sie ausschließlich von der künstlerischen und malerischen Seite. Die anderen Historienmaler suchen einen historischen Gegenstand mit möglichst historischer Treue genau wiederzugeben,

darüber zu berichten wie Reporter, ihn deutlich zu machen wie Illustratoren. Dies genügt ihnen. Menzel ist auch zuverlässig, er kannte ja durch jahrelange Studien in Museen und Rüstkammern die Zeit des großen Königs bis in alle Einzelheiten so genau wie kein Archivar. Aber da fängt bei ihm die Kunst erst an. Weil er seinen Gegenstand mit der schöpferischen Phantasie so anschaut, als sei er nicht Vergangenes, sondern Gegenwärtiges, gibt er ihm die malerische Einfachheit. Wohl ist auf dem „Flötenkonzert" alles einzelne herrlich gezeichnet und schlagend geschildert, der Augenblick, da Friedrich sich in einem Flötensolo ergeht und die anderen berühmten Musiker, Philipp Emanuel Bach und Benda, eine Pause machen, wie der Musiklehrer Quanz, der einzige, der, wenn die Kadenz zu lange dauerte, husten durfte, schon ungeduldig wird und wie die Zuhörer an der Musik teilnehmen, einige schwärmerisch hingerissen, andere etwas gelangweilt — dieser, wie Lessing sagen würde, „fruchtbarste Moment" ist meisterhaft hingestellt und alles im einzelnen von einer unerschöpflichen Fülle der Beobachtung. Aber es könnte dennoch als Bild ein ärmliches Bild sein. Was es zu einem Meisterwerk macht, ist die ruhige, selbstverständliche Einheit in Licht und Farbe, schöner und stillfließender, als jemals die bunte Wirklichkeit sein kann.

Wie wenig man Menzel als Spezialisten im Fach der Historienmalerei nehmen darf, zeigt eine merkwürdige Tatsache: er malte Historienbilder, als in Preußen nichts passierte. Dann aber, als, nach 1866 und 1870, in Preußen etwas passierte, gab er die Historienmalerei auf und pflegte das reine Genrebild, die reine Wirklichkeitskunst, die auch vor den ungewohntesten Dingen wie dem allerdings halb gescheiterten Fabrikbilde des Eisenwalzwerkes (Abb. 245) nicht haltmachte. Der Versuchung, nach 1870 Schlachtenbilder, an denen ein ungeheurer Bedarf war, zu malen, widerstand er, da er seit seinem Besuche auf den Schlachtfeldern von 1866, „in Graus und Jammer", wußte, daß man diese Dinge, aus der Nähe gesehen, künstlerisch nicht gestalten kann, daß zur künstlerischen Freiheit solchen Stoffen gegenüber eine historische Distanz gehört. Das einzige Bild mit zeitgeschichtlichem Inhalt aus dem großen Jahre, die „Abfahrt König Wilhelms zur Front", ist ein Genrebild. Menzel wollte dem Stoff nicht dienen, sondern ihn künstlerisch und malerisch beherrschen.

Es liegt im Charakter der deutschen Kunstbegabung ein gewisser Zwiespalt beschlossen, der anderen Kunstvölkern, den Franzosen etwa, fremd ist. Der Deutsche ist von Natur aus nicht vorwiegend Anschauungsmensch, sondern seine Anschauung wie seine Empfindung sind oft durchkreuzt von der Tätigkeit des Gedankenmenschen. Wir sind nicht zufrieden, wenn wir nur mit den Augen sehen, wir wollen uns immer gerne etwas dabei denken, wir wollen gerne wissen, was dahinter ist, hinter den sichtbaren Dingen der Welt, und wir geben uns gern dem gedanklichen Grübeln hin. Der höchste Inbegriff des Deutschen in der Kunst, Dürer, war so. Bei ihm lag der Sinnenmensch, der Anschauungsmensch, im Zwist mit dem Gedankenmenschen. Dürer war es nicht immer genug, die Dinge der Sichtbarkeit hinzustellen, sondern als der Gelehrte, der er

war, wollte er auch noch etwas mitteilen, an das man Gedanken spinnen kann. Von diesem Geiste hatte auch Menzel. Neben herrlichster Naturempfindung steht manchmal bei ihm die kühle, nüchterne Denkart des Gelehrten und des Forschers, bisweilen auch die trockene Freude am Geschichtenerzählen und das Interesse an der Einzelbeobachtung. Oft hat seine Genialität die hier lauernden Gefahren beschworen. Im „Flötenkonzert" ist alles wie aus einem Atem, alles ist an seinem Platz, die kulturhistorische Finesse des hüstelnden Musikmeisters Quanz ordnet sich dem künstlerischen, goldenen Licht der Gesamtstimmung unter. Aber manchmal ist der Künstler mit dem Gelehrten nicht ganz fertig geworden. Als Menzel die „Tafelrunde in Sanssouci" malte, war er nicht ganz sicher und ließ sich durch die historische Richtigkeit der Farben an den Trachten das künstlerische Konzept ein wenig stören. Es ist vielleicht nicht nur Zufall, daß gerade auf dieses Gemälde Theodor Fontane ein Gedicht machte und nicht auf das berühmtere Flötenbild; so, als ob die Tafelrunde das Weiterdichten an ihr, wegen ihrer malerischen Lücken, leichter vertrüge.

Man kann nun aber nicht, wie geschehen ist, sagen, daß der junge Menzel von solchen Hemmungen nichts wußte, der altgewordene Menzel dagegen sich immer tiefer verstricken ließ in das bezaubernde Zuviel und die ablenkenden Nebensachen. Die „Tafelrunde" ist 1850 gemalt, also ein Werk des Fünfunddreißigjährigen, das „Flötenkonzert" zwei Jahre später. Beide Bilder gehören also in die Jugendperiode, und das unübertroffene Meisterwerk des „Théâtre Gymnase" stammt aus dem Jahre 1856. Ebenso stehen nun auch in der Alterszeit vollkommen gelöste Probleme neben Bildern, in denen das Detail etwas stört. Der „Markt von Verona", mit seinem Überwuchern anekdotenhafter Einzeldinge vergleichsweise nicht besser als gute Genrebilder von Knaus und dem von Menzel geschätzten Paul Meyerheim, ist durchaus nicht typisch für die späte Zeit. Pariser Straßenbilder aus früheren Jahren sind auch nicht besser. Ein paar Jahre vor dem „Markt von Verona", in dem „Ballsouper" (Abb. 246, 247), wo es doch wimmelt von witzigen Randbemerkungen, ist trotz des unfaßbaren Reichtums von Leben und Formen, von Lichtern, Farben und Linien doch alles wie aus einem malerischen und koloristischen Guß. Der „Cercle Kaiser Wilhelms" (Abb. 248), als Thema eine große Gefahr in diesem Sinne, zeigt nicht die leiseste Schwächung, die verlegene Erregtheit der Hofdame, die dem alten Herrn im nächsten Augenblick vorgestellt werden wird, beansprucht nicht mehr Interesse als das Spiel der Lichter in dem kristallenen Leuchter. Selbst ein ausgesprochenes Spätwerk, „Nach Schluß des Hoffestes", verrät eine Frische des Auges, wie man sie bei fünfundsiebzigjährigen Künstlern nur ganz selten, eben nur bei den großen, zum Beispiel bei Renoir, antrifft. Vielleicht stehen dem modernen, durch den Impressionismus erzogenen Herzen die Werke der Frühzeit, das „Balkonzimmer" und das „Albrecht-Palais" näher. Die im Jahre 1876 in dieses dreißig Jahre früher entstandene Bild hineingemalte Figurengruppe könnte solcher Auffassung recht geben. Die Frühbilder sind mehr „l'Art pour l'Art", mehr Malerei um der (guten) Malerei willen. Doch sind

solche Maßstäbe sehr wandelbarer Natur. Wer das „Balkonzimmer" nur liebt, weil auch Edouard Manet es so gemalt haben könnte, vergißt eines: daß man einen Künstler am besten liebt nicht nur wegen der Dinge, die auch ein anderer, und sei er noch so groß, gemalt haben könnte, sondern auch und besonders wegen der Dinge, die nur er allein gemacht haben kann. Gewiß gehört das „Balkonzimmer" zum Köstlichsten, was je in Deutschland gemalt wurde. Aber die mehr Menzelsche Leistung steckt doch im „Ballsouper". Weil es den ganzen Menzel enthüllt. Menzel, diesen großen, dämonischen Zauberer, der aus Dingen, die man nach landläufigem Urteil eigentlich nicht malen kann, doch ein einheitliches Kunstwerk macht. Der das Chaos der Erscheinungen, in dem es durcheinanderwirbelt von Bewegungen, von Licht und Lichtern und Farben und Reflexen, umgestaltet zu einem Kosmos, zu einem Stück geordneter Welt. Dies ist der höchste Menzel. Dahin konnte er, und nur er, kommen, weil ihm die schöne Empfindung und das Anschauungserlebnis, die uns in seinen Jugendwerken so bezaubern, noch nicht als das letzte Wort der Kunst erschienen, weil er auf dieser Basis erst die größere Leistung zustande bringen wollte. Nach seinem Grundsatz „Genie ist Fleiß".

Eine Schule hat Menzel nicht gegründet. Dazu war er zu groß. Aber die Wirkung seiner Kunst war mit seinem Tode noch nicht ausgeschöpft. Max Liebermann, der typische Norddeutsche aus Berliner Tradition, gehört genau so zu ihm wie Max Slevogt, dieser typische Süddeutsche aus einer heimlich von Tiepolo weiterwirkenden Barocktradition. Daß Menzel mit Vorliebe auf seinen Reisen immer und immer wieder süddeutsche Barockaltäre und Kircheninterieurs malte, ist nur eine äußerliche Bestätigung für diesen Zusammenhang mit der Tradition des kunstfruchtbaren Südens.

COURBET UND DER FRANZÖSISCHE REALISMUS

Im Jahre 1855 baute sich Gustave Courbet an der Avenue Montaigne in Paris eine große Holzbaracke für achtunddreißig seiner Malereien, die er aus dem Salon vor der Eröffnung zurückgezogen hatte, weil sie nach seiner Meinung dort zu schlecht gehängt waren. An der Eingangswand dieser Scheune brachte er ein Plakat mit riesigen Lettern an: „Le Réalisme. G. Courbet." Er glaubte, er habe eine neue Richtung erfunden und sei ein Revolutionär in der Kunst.

Dieses Mißverständnis zog sich durch sein ganzes Leben hin und verhinderte auch lange über seinen Tod hinaus die gerechte Würdigung seiner Kunst. Weil Courbet sich immer als Revolutionär und Umstürzler gebärdete, weil er revolutionäre und sozialistische Propaganda trieb, weil er Manifeste erließ, die mit Kunst, auch mit seiner eigenen, nur lose Zusammenhänge aufwiesen, weil er unter der Herrschaft der Pariser Kommune, 1871, sich in einem schwachen Moment für die Zerstörung der Vendômesäule aussprach, dann, nach dem

Siege der Gegenpartei, ins Gefängnis wanderte, zum Schadenersatz verurteilt in die Schweiz flüchtete und dort im Groll starb — aus allen diesen Gründen hielt man ihn, den Künstler, für einen Anarchisten, auch in der Kunst. Eins der größten Mißverständnisse, das der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts passierte. Denn der Mann, der so verächtlich vom „Monsieur Rafael" und von „ces Messieurs du Louvre" sprach, der die Tradition für ebensolchen Humbug erklärte wie das Ideal und die Phantasie, war im Grunde der letzte alte Meister, den Frankreich besaß, der letzte, der sich an der Tradition, eben am Louvre, genährt hatte. (Abb. 417—428, Taf. XXXIV.)

Es wird dem 20. Jahrhundert schwer, zu verstehen, was es mit Courbets „Realismus" auf sich hatte. Nicht, was er selbst darunter verstand. Das war einfach. Die Tatsache, daß er das Alltägliche malte und daß er es unvoreingenommen malte, einfach so, wie es da war, ohne Idee, ohne Idealisieren, daß er zum Beispiel Leute aus dem Volke malte, Arbeiter, und seine großfigurigen Genreszenen so behandelte, als wären es Historien. Realismus gleich Armeleutemalerei. So primitiv wird Courbet es gemeint haben. Denn man kann sich sein geistiges Niveau, wenn er einmal nicht malte, sondern Manifeste erließ, schlechterdings nicht befangen genug vorstellen. Neu war es ja außerdem auch nicht, was er da mit seiner Stoffwahl trieb. Es gab doch Millet, der gerade um jenes Jahr herum durchdrang, und für den sozialistischen Gedanken konnte man Daumier anführen, der seit dem Revolutionsjahre 1848 auch Bilder malte. Aber dennoch, der „Realismus" war nun auf einmal gegründet, man nahm das Schlagwort wie einen Schlachtruf an und stellte sich etwas Besonderes, auch jenseits des Gegenständlichen, dabei vor. Und da dieses Besondere als neu empfunden wurde, bekämpfte man es. Keinem Künstler des 19. Jahrhunderts ist es, trotz gelegentlicher Verkäufe und Medaillen, so schlecht gegangen wie Courbet.

Dieses Neue muß eine Frage der künstlerischen Distanz betroffen haben. Courbet rückte mit seinen Dingen den Leuten zu nahe und stellte sie infolgedessen mit einer unerhörten Deutlichkeit und mit schwerster Wucht dar. Nah, fast handgreiflich nah, richtete er die Wirklichkeit vor ihnen auf, mit geradezu drohender Plastik und mit einer unerhörten Erscheinungsstärke. Und noch dazu die Wirklichkeit ohne sichtbare und einleuchtende Auswahl, ausgewählt nur durch das ästhetische Glaubensbekenntnis: „Das Wahre, das ist das Schöne." Bei Millets Menschen konnte man sich etwas hinzudenken, etwas Gefühlvolles, wenn man erst einmal über die Häßlichkeit der Modelle hinwegzusehen gelernt hatte. Bei Daumier konnte man Partei ergreifen, mindestens sich erregen. Bei Courbet konnte man nur sehen.

Genau um die Jahrhundertmitte hatte der eben Dreißigjährige sein erstes großes Hauptwerk, das „Begräbnis zu Ornans" (Abb. 418), geschaffen. Alles, was man zu Unrecht je gegen Courbet sagen konnte, ist hier gesagt worden. Gefühllos und empfindungslos, blasphemisch und idiotisch hat man es genannt, genau so, wie man im gleichen Jahrzehnt das erste Hauptwerk des literarischen

Realismus, Gustave Flauberts im Jahre 1857 erschienene „Madame Bovary", in jenem berühmten Literaturprozeß beschimpft hatte. Die Tatsache, daß es bei einem Begräbnis auf dem Lande so stumpf und verlegen zugeht, nahm Courbet als Gegebenheit der Wirklichkeit hin, und statt sich über Auffassung und Ästhetik Gedanken zu machen, dachte er von vornherein nur an die Lösung des gewaltigen Bildproblems, dieses Bildes mit den fünfzig lebensgroßen Figuren in einer Landschaft.

Denkt man sich einen solchen Vorgang, eine so figurenreiche Beerdigung, in die Wirklichkeit zurück, so sieht man eine große, allgemeine Unordnung. In Courbets Kunst wird sie zu klar übersehbarer Ordnung. Die großgesehene Landschaft mit dem sanft schwingenden Rhythmus faßt die Gruppen gliedernd zusammen, und dieser Rhythmus von Steigen und Fallen, von Dunkelheiten und Helligkeiten, setzt sich in den einzelnen Gestalten fort. Und so viele Menschen es auch sind, man faßt sie alle auf, die Haltungen und Stellungen, die Drehungen und Wendungen sind so ausdrucksvoll und so reich, daß man auch von den gleichgültigsten dieser Menschen immer die klarste Ansicht hat. Die sprühende Lebendigkeit der Zeichnung und die Pracht der blühenden Modellierung versagen an keiner Stelle, jeder Mensch ist ein Bildnis, vollkommen natürlich und sehr charaktervoll. Solcher Reichtum ließ sich nicht bändigen ohne die stilisierende Komposition. Vor dem edlen Graugrün des Hintergrundes herrscht ein Dreiklang von Schwarz, Weiß und Rot. Harte Kontraste mit blutigem Rot machen aufregende Wirkung. Das Rot, überall im Bilde aus dem Dunkel hervorbrechend und höchst taktvoll in den Nebenfiguren der Vorsänger konzentriert, läßt den Vorgang nicht zur Ruhe kommen, es flammt in den Gesichtern auf und hält alles zusammen. Was daneben sonst noch als Einzelfarbe vorkommt, das Resedagrün in der Figur rechts bei der Dogge, hat nur die Bedeutung einer schönen, kühlen Bereicherung.

Der große Rhythmus des Gesamtaufbaus, die ungeheure Wucht der plastischen Modellierung und des statuenhaften Daseins, die meisterhafte Organisierung in der Fläche und dahinter der unverbrüchliche Ernst der Anschauung machen dieses zum größten Monumentalwerk der neuen Malerei. Daß es seine Größe rein malerischen, nicht freskohaften, stilisierenden Formelementen verdankt, sicherte dieser Kunst die Zukunft. Als edelste, handwerklich vollendetste Malerei hat es seinesgleichen nicht im ganzen Umkreis des Jahrhunderts.

„Savoir pour pouvoir" — „Wissen, um zu können" — war einer der vielen Wahlsprüche Courbets. Es stecken Abgründe von künstlerischer Weisheit, nicht nur von technischem Wissen, in dieser Malerei. Aus der Schule eines matten David-Epigonen war Courbet in den Louvre gegangen und hatte sich die alten Meister angesehen und vor ihnen autodidaktisch sein Handwerk gelernt. Bei den Spaniern vor allem, bei Ribera und Zurbaran, von dem der Louvre ein Heiligenbegräbnis besitzt, und bei Velasquez, aber auch bei Holbein, bei Frans Hals und bei den anderen Holländern. Auf den Geist, der in

ihren Gemälden lebt, achtete er nicht, das interessierte ihn nicht, er wollte wissen, wie das gemacht war, diese edle, gute Malerei. Im übrigen hielt er sie für tote Leute. Bei ihm dreht sich immer alles nur um die Verwirklichung einer schönen, malerischen Form. Die starke Plastik der Form, etwa bei einem seiner herrlichen Frauenakte, rund und mächtig und vollkommen deutlich modelliert, hineinzuzwingen in die malerische Fläche, so, daß an keiner Stelle der Eindruck der Fläche, der Spiegelfläche, wie sie Lionardo forderte, zerstört werde, dies war sein bewegendes Problem. Mit dieser Absicht ging er malend der Natur zu Leibe, und da er vor den alten Meistern seinen Sinn dafür entwickelt hatte, was sinnlich schöne Malerei und veredelte Materie, geschliffene Oberfläche der Ölmalerei bedeuten, machte er seine Gestalten zu sinnlichen Kostbarkeiten. Nach dem Formenleben organisiert er Lichtführung und Farbe, aus Dunkel baut er langsam in lückenloser Folge die Helligkeiten auf, in unfehlbaren Intervallen, weil ihm, wenn er eine Figur oder ein Gesicht, ein Stück Landschaft oder drei Äpfel malt, als höchste Lichtstufe immer der Grad von Helligkeit vorschwebt, den dieses Stück Brust oder jener gerundete Apfel bei dieser Stärke der Form noch tragen kann, ohne die Spiegelfläche zu durchstoßen. Nach dem gleichen, inneren Rhythmus bringt er auch die Farben zum Schwingen und gibt den Farbflächen so viel Bewegung, daß sie auch an gegenständlich scheinbar nebensächlichen Stellen verhältnismäßig ebensoviel Reichtum, Formenfülle und Lichtbewegung haben, wie ihnen zum Unterschied von der Hauptform zukommt. Sie selber, diese Stellen, sollen zwar da sein, aber nur so weit, als sie die Hauptform tragen und die in der Wirklichkeit vorhandenen Löcher zudecken. Wenn Courbet dieses Problem bis in die letzten Folgerungen hinein durchgearbeitet hatte, war alles für ihn getan und sein Wahrheitsdrang gestillt. Um die seelische Wirkung seiner Gemälde kümmerte er sich nicht. Da er schwören konnte, die Dinge so zu malen, wie sie sind, mußte ihre Seele ja auch mit dabei sein, die sichtbare Seele. Als man ihn einmal vor einem seiner Apfelstilleben fragte, warum er das gemalt habe, dachte er einen Augenblick scharf nach und sagte: „J'étais ému." Auch das Einfachste erregte ihn.

Courbets künstlerische Entwicklung festzustellen, ist fast unmöglich. Er war mit der Meisterschaft sozusagen geboren. Im schwärmerischen Gefühlsausdruck einiger Werke des Fünfundzwanzigjährigen, etwa im „L'homme blessé" (Abb. 417) und in den „Amants dans la Campagne", spürt man Romantisches. Dann wird er immer objektiver und huldigt jener Genialität des Sachlichen, die man im „Begräbnis zu Ornans" mit solcher Ergriffenheit bewundert. Ein Stil des Sachlichen, den Flaubert in seiner Bovary auch erst fand, nachdem er seine Romantik, in der ersten Fassung seiner „Education sentimentale" („Jules et Henri"), noch so deutlich fühlbar, gewaltsam überwunden hatte. Wohl wechselt Courbet manchmal den Stil. Nachdem er im Begräbnisbild das höchste Maß von Plastik verwirklicht hatte, das seiner Anschauung erlaubt schien, läßt er sich in dem zweiten großen Hauptwerk, dem „Atelier" (1855; Abb. 419) von dem Ideal einer weichen Tonfülle führen, die an

Velasquez gemahnt, und berauscht sich dann, zwei Jahre später, als er das „Jagdpicknick" und die „Demoiselles au bord de la Seine" (Taf. XXXIV) malt, an blumig leuchtender Farbigkeit unter freiem Himmel. Aber ein Freilichtmaler strenger Observanz wurde er dabei nicht. Die verhaßten „Messieurs du Louvre" hielten ihn, wenn er mit der menschlichen Figur zu tun hatte, doch in ihrem Bann. Seine Stillebengesinnung, der man kostbarere Stilleben verdankt, als je ein alter Holländer oder Chardin malte, vergaß er nur, wenn er der Landschaft einsam gegenübertrat. In seinen stillen Juralandschaften, in den besten unter ihnen, reckt sich die Landschaft zu einer Größe der Erscheinung auf, von der auch die Meister von Fontainebleau nichts empfunden hatten. Groß und majestätisch gesehen, als hätte er ihren Zauber zuerst in Mondnächten empfunden. Und in seinen Meerbildern wird diese Kunst, sonst und im allgemeinen unbewegt, dramatisch und fast menschlicher als alles, was er jemals gemalt hat. Seine Fähigkeit, die Flächen in Schwingung zu versetzen, feiert hier ihre höchsten und überraschendsten Triumphe. Er kam erst spät ans Meer, erst 1865. Aber dann ließ es ihn nicht mehr los, immer wieder kehrte er nach Trouville, nach Etretat zurück, und immer leidenschaftlicher liebte der reife Mann die See, das Element. Er rückt es sich ganz nahe, öffnet sozusagen das Innere des Elements und läßt das endlose Rollen der Fluten auf sich einströmen, immer dramatischer, immer tönender, immer wilder. Der Kontrast der tiefsmaragdgrünen Brandungswellen mit den bernsteingelben Schaumkronen gegen den braunvioletten, von schwefligen Lichtern durchsetzten Himmel hat etwas Begeisterndes. Nie wurde das Meer als Element so dämonisch aufgefaßt. Aber es ist nichts von Affekt darin. Ein überlegenes Auge zügelt die Gewalten. Ton für Ton baut der Künstler behutsam auf, er steigert den Rhythmus aus dem Dunkel zum Lichten. Daß die Landschaft eine Angelegenheit des Tones ist, hat Courbet einmal selbst gesagt und, was bei ihm schwerer wiegt, auch in den Augenblicken der größten Leidenschaft nicht vergessen. Mit diesen Meerbildern, von denen es Dutzende gibt und die, trotz aller anderen Herrlichkeiten seiner Kunst, vielleicht doch sein bedeutendstes Vermächtnis darstellen, nimmt er lebendigen und schöpferischen Anteil an dem, was der Zukunft gehören sollte (Abb. 423).

Courbets Kunst übte starken Einfluß aus. Zunächst wirkte sie natürlich als Beispiel und als Richtungsausdruck auf eine ganze Generation von jüngeren Künstlern, denen dieses Programmatische, im Gegensatz zu jeder akademischen Doktrin, am Herzen lag. Die Wahrheit an Stelle der Schönheit, das heißt an Stelle der überlieferten Schönheitsideale, und der Realismus, der eine Kraft in sich verbürgte, wurde in Frankreich wie in Deutschland leidenschaftlich umkämpfte Parole. Daß in Deutschland Courbets Wirkung nachhaltiger war als im eigenen Lande, liegt nicht nur an der unglücklichen Rolle des Privatmenschen Courbet, sondern vielleicht wesentlich daran, daß in Frankreich noch zu Lebzeiten des Meisters von Ornans schon wieder neue, modernere Dinge sich vorbereiteten, und auch daran, daß jene Tradition guter Malerei und voraussetzungsloser Naturdarstellung, die Courbet brachte, für die verhältnismäßig

traditionslosere Kunst Deutschlands noch nötiger war als für die französische. So haben auf französische Künstler die Elemente in der Kunst des seinem eigenen Lande anfangs sehr fremd gebliebenen und oft für halb germanisch gehaltenen Courbet gewirkt, die lernbar und lehrbar sind, die stillebenhaften Elemente des veredelten Handwerks. Spezialisten des Stillebens, kleine, wie Vollon, sind Courbet tief verpflichtet, und auch der große Fantin-Latour (Abb. 506) ist auf diesem Gebiete von Courbet ausgegangen, um dann allerdings sehr viel weiter zu kommen. Auch in seinen großen Porträtwerken, den Gruppenbildern wie „Hommage à Delacroix" und „Atelier aux Batignolles" spürt man, im guten Sinne, das gleiche künstlerische Wollen. Das Thema des repräsentativen Gruppenbildes, im bürgerlichen Holland des 17. Jahrhunderts, in den Doelenstücken die einzige Form der Historienmalerei, hat von den dargestellten Impressionisten selber keiner in dieser monumentalen Form behandelt, aus Mangel an Auftrag. So haben wenigstens diese Gemälde indirekt, durch ihr Gegenständliches, den werdenden Impressionismus in großer künstlerischer Form propagiert.

Théodule Ribot steht nicht nur Courbet nahe, sondern auch Manet. Seine auf fast alle Farbigkeit verzichtenden Gemälde, mit ihren starken Lichtkontrasten und dem effektvollen Herausleuchten weißgekleideter Gestalten aus scheinbar undurchdringlichem, aber geheimnisvoll bewegtem Kellerlicht, magistral modelliert und in fast Daumierschem Sinne dramatisch gezeichnet, teilen mit Courbet die Liebe zum „Spanischen", zu Caravaggio und Zurbaran, zu Ribera und Goya, wenn man dies als geistig-künstlerischen Begriff, nicht als kunsthistorische Ableitung nimmt. Dieses Spanische, gelegentlich bei Ribot mit prunkender Lokalfarbe anstatt mit leuchtendem Weiß auftretend, berührt sich dann mit den Idealen des jungen Manet, in seiner schwarz-rot-goldenen Jugendzeit, damals, als er „Lola de Valence" und den „Jungen Mann als Majo" malte.

Courbet kannte Deutschland aus eigener Anschauung. Er war mehrfach dort gewesen, und zwar nicht nur flüchtig in München, wo er einen berühmten, großen Frauenakt und, in den nahen Bergen, Landschaften malte: Auch in Frankfurt hielt er sich länger auf und versammelte einen Kreis jüngerer Künstler um sich. Viktor Müller, der in Paris Thomas Coutures Schüler gewesen war, huldigte eine Zeitlang, und es war seine beste Zeit, der Courbetschen Malkultur, und Otto Scholderer (Abb. 265), der die feinsten Stilleben in Deutschland malte, ehe Trübner und Schuch auftraten, hierin Fantin-Latour vergleichbar, gehört nicht weniger zu Courbet als zu Manet. Daß auch Hans Thoma, der in den sechziger Jahren in Paris war, nachdrücklich auf Courbet und auf Manet hinwies als auf die größten Maler Frankreichs, ist heute von deutscher Kunstgeschichtschreibung ein wenig vergessen, entspricht aber belegbaren Tatsachen. Angeregt hat Courbets Kunst Hans Thoma wohl stärker als den ihm in München und dann in Paris nähergetretenen Wilhelm Leibl, so sehr die beiden einander bewunderten. Die Malerei Courbets bedeutet als Programm wie als Leistung einen Markstein in der Geschichte der europäischen Malerei.

LEIBL UND DER DEUTSCHE REALISMUS

An der Stelle, wo in der französischen Kunstgeschichte Courbet mit seinem Realismus steht, steht in Deutschland Wilhelm Leibl (Abb. 275—285, Taf. IX, X). Er ist kein Schüler Courbets, sondern eine Parallel-Erscheinung zu ihm. Als auf der großen internationalen Ausstellung in München im Jahre 1869 eine große Kollektion Courbetscher Bilder ein für Deutschland epochemachendes Aufsehen erregte, war Leibl, auf dieser Ausstellung mit dem Bildnis der Frau Gedon (Abb. 275) vertreten, ein fertiger Meister. Courbet hielt ihn für den besten Maler Deutschlands, und als Leibl dann, einem Porträtauftrag folgend, nach Paris kam und sich oft mit Courbet traf, brachte der ihm seine Schüler ins Atelier, damit sie von dem Deutschen lernten.

Leibl war Zögling der Münchener Akademie. Nach verhältnismäßig unbeholfenen und bescheidenen Anfängen lernte er dort unter dem Historienmaler Piloty und dem aus Österreich gebürtigen feinen Genremaler Artur von Ramberg, was es dort zu lernen gab, und ward schnell eine auch von den Kollegen bewunderte Größe der Münchener Atelierkunst, der Kunst des malerisch feinen Tons. Den Verlockungen der großen Historienmalerei, mit der er sich in der Komponierklasse ernsthaft geplagt hatte, widerstand er, trotz des Spottes seiner Lehrer, die es bedauerten, daß ein so begabter Mensch immer nur Köpfe, nie Bilder mit Figuren malte. Seine Genrebilder der Akademiezeit, ruhige Interieurs mit zwei Figuren, hielten sich aller theatralischen Komposition fern. Sie übertrafen an Fülle des schönen, malerischen Tones selbst die seines Lehrers Ramberg, wofür dieser sich dadurch rächte, daß er durch eine Intrige die Verleihung der goldenen Medaille vereitelte, für die man Leibl wegen seines Bildes der Frau Gedon vorgeschlagen hatte. Viel verdankt Leibl dem Studium der alten Meister. Wie frei er aber auch ihnen von Anfang an gegenübertrat, zeigt die Wahl, die er beim Kopieren in der Pinakothek traf: Es sind vornehmlich nicht die seinem eigenen ruhigen Temperament wesensverwandten holländischen Genremaler, die er sich aussuchte, sondern vielmehr die dramatischen, koloristisch erregten Vlamen, Rubens und sein Kreis; an ihnen, nicht an Terborch und de Hooghe, bildete er seine Hand.

Gegenüber den wahrhaft großen Künstlerpersönlichkeiten schwinden alle Schulbegriffe in nichts. Es gab eine Zeit in Deutschland, wo für einen Maler kein Titel verächtlicher war als die Bezeichnung „Genremaler" oder gar „Bauernmaler". Leibl war beides; abgesehen von Bildnissen, hat er immer nur Bauern gemalt, und seine Figurenbilder sind Genrebilder. Aber seine Kunst steht turmhoch über aller sonstigen Genremalerei, auch der besten. Er wollte nicht, was Vautier und Knaus und Defregger im Laufe der Zeit immer ausschließlicher wollten, Geschichten erzählen, sondern er wollte Charaktere hinstellen. Die Menschen, die er vor sich hatte, so schildern, wie er sie sah und wie er sie kannte, in ihrer ganzen Menschlichkeit, schön oder häßlich, gleichviel, aber wahr, innerlich und äußerlich wahr. Le vrai c'est le beau. „Wenn ich

die Menschen so male, wie sie wirklich sind, dann ist die Seele ohnehin dabei", hat er einmal gesagt, als man ihm vorwarf, seine Geschöpfe seien so wenig psychologisch. Wenn die künstlerische Durchdringung von Form und Erscheinung restlos geglückt war, dann war auch die Innerlichkeit wie von selber erreicht.

Es passiert sehr selten etwas auf Leiblschen Bildern. Zwei „Bäuerinnen im Wirtshaus", die eine, ältere, fragt etwas neugierig, was da wohl in dem Briefe stehen mag, den die jüngere hält — das ist der ganze erzählbare Inhalt. Oder es sitzen ein paar Menschen bei Tisch und stecken sich zu rauchen an; ein alter Bauer lacht, weil er auch einmal bei einem hübschen jungen Mädchen sitzen darf (Abb. 285); Bauern reden im Wirtshaus über eine neue Feldmarkordnung (was man dann später die „Dorfpolitiker" nannte); Frauen beten in der Kirche, eine alte Frau und eine junge Frau sitzen am Spinnrad und sagen gar nichts (Abb. 283). Immer das Einfachste und das Alltäglichste. Es sind nie viele Figuren, mit denen Leibl sein Bild baut. Fünf ist das äußerste, meist sind es nur zwei oder drei. Da er Typen schaffen will, kann er nicht viele Menschen brauchen. Jene Art von künstlerischer Durchbildung einer Gestalt als Charakter, wie sie ihm vorschwebte, als Zeichnung, Modellierung und Farbe, gestattete kaum ein weiteres Ausgreifen. Ihn lockte nicht das gegenständlich Interessante, sondern das künstlerisch Bedeutende. Wenn uns auf dem Bilde der „Dachauerinnen im Wirtshause" die Geschichte mit dem Brief auch vielleicht kalt läßt, künstlerisch geschieht umso mehr. Der Reichtum der Gegensätze in den Gestalten beherrscht innerlich wie äußerlich die gesamte Komposition, in Linien und Massen sowohl wie in Licht und Farbe. Der Kopf der Alten mit seinen verwitterten Formen steht hell vor dem dunklen Hintergrund, bei der Jungen ist es umgekehrt, ihr zartes Fleisch steht hell gegen hell. Auf solche Dinge kam es Leibl an, dies mit allen Feinheiten der Logik im einzelnen und mit gelassener, zusammenfassender Gesamtwirkung herauszubringen, solchem Kontrapunkt in der Form dann auch Licht und Farbe unterzuordnen, dies war seine Aufgabe.

Sein Lieblingswort für künstlerische Dinge war „Gediegenheit". Recht wie ein alter Meister wollte er die Dinge, die er malte, so gründlich machen wie nur irgend möglich, so stark und zuverlässig in der Form, so von innen heraus und so reich als Modellierung. Er strebte, wie Courbet, nach sehr starker Form. Leibls Menschen haben wirklich Knochen im Kopf und Struktur im Leibe, ein Schädel ist rund, als plastische Masse gesehen, und die einzelnen Glieder sitzen organisch richtig aneinander. Wie bei irgendeinem seiner Köpfe, etwa bei dem seines Freundes Trübner, die in Dreiviertelwendung schräg in den Raum gestellte Kugelform des Schädels feststeht, mit welcher Energie, nach vorn kommend, die Nase vorspringt, jeder Fleck an der richtigen Stelle im Raume, dergleichen malte ihm, dem Achtundzwanzigjährigen, schon damals niemand nach. Diesen Sinn für starke Form hatte er mit auf die Welt gebracht. Aber das Große war, daß er diese Gabe nie zu Übertreibungen mißbrauchte, um verblüffende Wirkungen zu erzielen. Die Fähigkeit, Form stark zu empfinden und darzustellen, legte seinem künstlerischen Gewissen neue Verpflichtungen auf. Sein

plastisches Bild mußte doch sofort wieder als Fläche wirken, als gleichmäßig entfernte Fläche, eben nicht als Täuschung, sondern als Unwirklichkeit, als solche auf den ersten Blick erkennbar. Die Löcher, die er mit seiner starken Tiefe in die Luft hineinschlug, mußte er nachher wieder ausfüllen, um ein Gleichgewicht herzustellen.

Leibl hat in seiner Malerei die Dinge vereinigt, die bisher in Deutschland nie einer gleichzeitig besaß: Stärkste plastische Form und bewegteste malerische Atmosphäre. Man hat ihn mit Holbein verglichen, wegen seiner großartigen Plastik, etwa im „Kirchenbild" (Abb. 282) mit den drei betenden Frauen. Aber es ist doch etwas anderes. Gewiß kommt Leibl Holbein nahe. Aber doch nur auf eine gewisse Zeitspanne. Einige Jahre vorher, nach seiner Auseinandersetzung mit französischer Kunst, von der er wahrscheinlich auch Manet kannte (wie sein Bildnis der Nichte Lina in Halbfigur — Abb. 277 — vermuten läßt), damals, als er die „Dachauerinnen im Wirtshause" malte, wollte er etwas ganz anderes als das Holbeinsche. Er suchte, neben der starken Plastik, auch den malerischen Vortrag, flüssige, blühende Fleischmalerei, bewegt flimmernde Luft und malerisch reichen Gegensatz von Hell und Dunkel. Auch später, in den neunziger Jahren, geht er wieder sehr weit über Holbein hinaus und wird bei einer noch gesteigerten Festigkeit der Form unter dem Einfluß Rembrandts malerisch tiefer und glühender, auch im Kolorit von innen heraus leuchtender. Um dahin zu gelangen, hatte er zeitweise die plastisch-zeichnerische Form, um sie nun einmal ganz sicher zu haben, in den Vordergrund seines Schaffens stellen müssen. Als er „Holbein" erreicht hatte, wechselte er sofort wieder die Hand.

Und nun ist dieses Formgefühl in sich auch noch vollständig anders als das Holbeinsche, bewegter und reicher abgestuft. Die Hand des Künstlers folgt den feinsten Hebungen und Senkungen auf den Oberflächen einer Form; der leisesten Rundung einer Stirn, der zartesten Verschiebung einer Wange geht sein Pinsel gleitend nach. Wo Holbeins Oberfläche abwehrend geschlossen erscheint, läßt Leibls Pinselstrich noch das Werden der Form in der Bewegung ahnen. Der Mädchenkopf im schwarzen Kopftuch, aus der Epoche des „Holbeinschen" Kirchenbildes, mag als ein Meisterwerk bewegter Form gelten (Abb. 281). Gefühlvoll sitzen die Lippen am Munde, die Formen runden sich schön nach hinten, und die Bewegung der Modellierung ist noch reicher als bei Courbet. Oft hat Leibl ein ganzes Bild, ein großes Figurenbild, beim Augapfel begonnen, den erst ganz fertig gemacht, nichts stand dann in den ersten Wochen auf der großen, weißen Leinwand als ein fertiges Auge. Wenn er das hatte, diese Häufung der feinsten, immer gegeneinander beweglichen Formen, rund und fest, flächenhaft bewegt und weich verfließend, dann wußte er, daß er nach diesem musikalischen Vorzeichen das ganze Bild malen müsse, überall in demselben Grade von Festigkeit und Weichheit gegeneinander.

Es ist eigentlich merkwürdig, daß dieser Mensch, der, angeekelt vom großstädtischen Kunstbetrieb, aufs Land geflüchtet war, unter Verzicht auf jungen Ruhm und menschliche Behaglichkeit dreißig Jahre immer auf dem Lande

lebte und der Natur so nahe war wie kaum ein anderer zu seiner Zeit, daß er nie ein wirkliches Landschaftsbild malte. Gegenstand seiner Kunst war ihm ausschließlich der Mensch. Natur und Landschaft waren seine Freude, der Mensch war seine Arbeit. Die Darstellung des Menschen, das Hinstellen wahrer menschlicher Charaktere, war sein letztes Ziel, das gegenständliche Motiv, behutsam erfunden, war ihm menschliche und geistige Voraussetzung für seine Kunst. Für seine sehr starke Vorstellung vom Menschen braucht er diese fanatisch durchgearbeitete Form, die alles Nebeninteresse so gründlich auffrißt, daß sich auch beim Beschauer alles Interesse auf die Form, die plastische und malerische Form konzentriert. Daher fand man Leibl manchmal langweilig oder bestenfalls virtuos. Nun war Leibl nichts so widerwärtig wie ein äußerlicher, auf bloßer Geschicklichkeit und Eleganz beruhender Effekt, und so wurde er mit der Zeit immer fanatischer und immer exklusiver, immer bohrender und immer ernster. Aber seine Kunst ist dennoch, auch im technischen Sinne, sehr schön; nur ist sie es von innen heraus. Modellierung und Raumkomposition, malerischer Ton und tiefglühende Farbigkeit, flüssiger oder emaillierter Vortrag bei ruhiger oder bewegter Lichtführung, dies hat seinesgleichen in Deutschland und auch in Frankreich nicht. Neben aller Gediegenheit haben seine Bilder einen bezaubernden Reiz der kostbar gepflegten Oberfläche. Sie sind schön wie edelstes Emaille und verführen durch die Vollendung einer schmuckhaft kostbaren Materie, so wie die besten Bilder von Holbein, Vermeer van Delft und Courbet. Seine Malerei gehört zu der sinnlich wohltuendsten, die wir kennen. Erst seit Leibl weiß Deutschland wieder, was schöne, das heißt gute Malerei bedeutet. Gemessen an dem, was die spätere Entwicklung brachte, wirkt Leibl fast altmeisterlich in seiner selbstgewählten Begrenztheit. Aber in der Kunstgeschichte ist es oft so, daß unmittelbar neben den in die Zukunft weisenden Genies die großen Erhalter der Tradition stehen. Neben Menzel und dem Impressionismus ist Leibl der Höhepunkt der besten, von ihm selbst erst geschaffenen Maltradition Deutschlands.

Das hohe Niveau der malerischen Kultur, das Leibl in seinen Werken aufgestellt hatte und das trotz aller Ungunst der öffentlichen Kunstverhältnisse im neuen Deutschland und trotz der Mißgunst einer erfolgreicheren Kollegenschaft in München, dem Kunstzentrum des damaligen Deutschland, starken Eindruck machte, wurde von einer großen Anzahl von begabten Künstlern bewußt weitergepflegt, vor allem durch zwei tüchtige Lehrer, Diez und Löfftz. Je mehr sich die große Historienmalerei der Pilotyschen Richtung, die im Sinne einer freien Atelierkultur zwar gleicherweise schulbildend war, künstlerisch aber doch über ihre inneren Verhältnisse lebte, totlief, um so eindringlicher gestaltete sich das Schaffen dieser bescheidenen Schulen. Wilhelm von Diez, in seinen Genrebildern mit Gegenständen aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges nie ganz ohne Anflug einer geschmackvollen Altmeisterei, war ein hervorragender und für die Individualität seiner Schüler sehr verständnisvoller Lehrer. Was er, rein als Maler, zu geben hatte und was lernbar war, zeigt am

eindringlichsten sein Stilleben eines toten Rehbocks (Abb. 301). Löfftz pflegte mit Vorliebe die Kunst des feinen, meist auf hellere Harmonien gestimmten Interieurbildes. Zwar konnten auch dieser Art von Kunstübung die Größen der Akademie vorwerfen, daß hier, besonders in der Diez-Schule, immer nur Köpfe und keine Bilder gemalt wurden, höchstens noch Stilleben. Aber ein Niveau, dem, beispielsweise, derart bedeutende Bildnisse wie das Vaterporträt von Gabriel von Schachinger (Abb. 298) oder das Herrenbildnis von dem Deutschamerikaner Frank Duveneck in Bremen und Porträts von dem Norweger Eilif Petersen verdankt werden oder Stilleben von so großer Haltung wie das von Albert Lang (Abb. 302) aus dem Jahre 1872 oder die meisterhafte Frühkunst Hugo von Habermanns, wie sie sich in seinem „Mädchen mit der Nelke" (Abb. 272) äußert, ein solches Niveau muß von der Kunsthistorie sehr hoch gewertet werden, mochten auch die erfolgreicheren Zeitgenossen von dem damals allgemein hinreißenden Ideal einer neudeutschen, halb genialischen Renaissance und ihrem größten Vertreter, Franz von Lenbach, derart geblendet werden, daß sie diese einfachere Kunst der soliden Malerei etwas geringschätzten. Und es ist auch nicht zu leugnen, daß manche dieser Maler, wie etwa Habermann, in späteren Jahren dem spezifisch münchnerischen Element einer effektvollen, festlichen Dekoration verfielen und darüber bisweilen dann ihr bestes Teil vergaßen.

Und auch die Blüte der Münchener Genremalerei, in ihren Höchstleistungen, Albert von Kellers „Chopin" (Abb. 273), Rudolf Hirth du Frênes' „Segelboot" (Abb. 297) und Theodor Alts „Atelier" (Abb. 296), der besten damaligen europäischen Genremalerei, etwa von der Observanz des Alfred Stevens, mindestens ebenbürtig, wäre nicht denkbar ohne das Vorhandensein dieser äußerst gepflegten Atelierkultur, für die Leibls zeitweiliger Lehrer Artur von Ramberg nur die Rolle eines anregenden Vorläufers spielte. Feinste Beherrschung des malerisch reichen Tones, verbunden mit leuchtendem Kolorit und nobler Vollendung der schönen Oberfläche, dabei vollkommen unabhängig von allen altholländischen Vorbildern, die doch in Meistern wie Terborch ähnliche Ideale verfolgten, solche Qualitäten sind den besten Künstlern dieser Münchener Atelierkultur gemeinsam und sichern ihnen den Vorrang vor der dem Publikumsgeschmack oft sehr weit entgegenkommenden Düsseldorfer Genremalerei. Dies alles geschah im Schatten Leibls.

Eigentliche Schüler hatte Leibl nicht. Aber sein Beispiel, nicht nur das künstlerische, sondern auch das menschliche, wirkte fördernd und befruchtend auf eine Anzahl von Künstlerfreunden, so stark, daß sie imstande waren, sich als Persönlichkeiten über dieses an sich sehr hohe Münchener Niveau emporzuheben und dann eigene, schöpferische Wege zu gehen.

Wilhelm Trübner wandelte in den siebziger Jahren ein Stück seiner Bahn gemeinsam mit Leibl. In seiner Jugend von seinem Pfälzer Landsmann Anselm Feuerbach ermutigt, hatte er, Schüler Canons in Stuttgart, als knapp Zwanzigjähriger einige Meisterwerke im Bildnis, wie in dem des Bürgermeisters

Hofmeister und in den Porträts seiner Eltern, geschaffen, Werke, die ihn in unmittelbare Nähe Leibls führen mußten. Die beiden, einander menschlich nahegetreten, bestätigten sich gegenseitig in ihrem Wollen und in ihren Zielen, besonders während der Zeit in Bernried und in München. Mit Unterricht gab Leibl sich nie ab, aber wo er, wie beim jungen Trübner, wahres Talent sah, kargte er nicht mit Zuspruch und Unterweisung im Gespräch über Ideal und Art der Malerei. Leibls Rat folgend, trat Trübner sofort aus der Münchener Akademie aus, um mit seinen Freunden Albert Lang und Karl Schuch auf eigene Faust zu arbeiten.

So sehr aber Trübner sich, besonders in den Bildnissen, mit Leibl berührte und so sehr er ihm auch noch in der Periode des „harten" Stiles folgte (die Leibl sogar vorübergehend zur Temperamalerei trieb), er unterscheidet sich doch schon in seinen Anfängen von ihm. Trübner ist wesentlich Kolorist, etwas, was Leibl, der Tonmaler, in diesem Sinne nicht war. So farbenreiche Bilder wie das „Mädchen auf dem Kanapee" und den „Lesenden Mohren" (Abb. 286) hat Leibl damals, in den Jahren 1871 und 1872, noch nicht gemalt. Rückhaltlos warf sich Trübner von vornherein dem ausschließlich malerischen Element in die Arme, auch der plastischen Form gegenüber. Als Zeichner und Graphiker nicht so vollendet wie Leibl, wird er der Form gegenüber magistral, sobald er den Pinsel in die Hand nimmt. Er zeichnet mit dem Pinsel und setzt Lichtfläche gegen Lichtfläche ohne scharf definierte Abgrenzungen ab; die Form soll nur hinter den Dingen, nur unter der Oberfläche, fühlbar, nicht faßbar werden. Diese Art hätte für Trübner eine Gefahr, die Gefahr der Veräußerlichung, werden können. Aber da seine anschauende Phantasie dank seinem vor den alten Meistern selbst erworbenen Wissen so sicher arbeitete, daß sein Farben- und Lichtgefühl sich nie irrte, daß er an jeder Stelle des Bildes schließlich mit fast instinktiver Unbeirrbarkeit den richtigen Lichtwert aus der Natur herausfühlte und nie die Bahn des lückenlosen Tonaufbaus verließ, zerriß er seine Harmonien nicht und ließ er sich nicht durch schönes Einzelkolorit verführen, so sehr er, der Goldschmiedsohn, um die Fragen malerisch dekorativer Wirkungen bemüht war. Der großflächige Stil, der wegen des logisch gebauten Reichtums der Farbe nie leer wirkt und keine nur zugestrichenen Stellen kennt, hat oft etwas Monumentales und Vollklingendes mit stark schmückender Wirkung. Sein „Knabe mit der Dogge" (Abb. 290), vom Jahre 1878, ist schön wie ein Velasquez, und seine „Dame in Grau", von 1876, hat als Dekoration etwas so Nobles, daß der viel gerühmte Engländer James Mac Neill Whistler daneben malerisch karg erscheint.

Trübner war, im Gegensatz zu Leibl, dem Menschenmaler, von vornherein Landschaftsmaler (Abb. 288, 291, 292, Taf. XI). Gerade in der Zeit der engsten Berührung mit Leibl, in den Jahren 1871 und 1872, in Bernried und am Chiemsee, fand er die Landschaft als Bildmotiv. Die weichen Töne der Landschaft, die er als Harmonie von Graugrün, Graublau und Grauweiß sieht, sagen ihm durch die Schönheit der Atmosphäre ganz neue Dinge. Im Licht

ineinander übergehende Farben, wo im Blau viel Grün und im Grün viel Blau, im Weiß und Grau wieder viel Blau und Grün ist, geben ihm ganz starke malerische Wirkung. Die enge Farbenskala schwingt in zahllosen Abstufungen und ist geladen mit farbigen Lichtwerten, und sein Auge, das diese ewige Beweglichkeit des Tones empfindet, lehrt seine Hand, die Flächen sich rhythmisch bewegen zu lassen. Diese Lebendigkeit der Flächen übertrug er dann auf alles, was er malte. Wenn er die Landschaft zunächst stillebenhaft angesehen hatte, kam er durch die Natur dahin, schließlich auch das Stillebenhafte landschaftlich zu sehen und aus ihm, zum Beispiel in seinen Wildstilleben (Abb. 289), das Stärkste und Kostbarste an Farbe und Ton in gegenseitiger Durchdringung hervorzuziehen, was je einer vor toten Dingen empfunden hatte. Diese Seite seiner Kunst setzte dann sein Freund Karl Schuch aus Wien fort und entwickelte das Stilleben zu immer reicherer Fülle des Tones und zu immer herrlicherer Leuchtkraft der Farbe, in diesem Punkte manchmal bedroht von der ihm selbst nicht verborgenen Gefahr des „aufdringlichen Realismus", meist aber, wie im „Trauben-Stilleben" (Abb. 294), mit souveräner Gelassenheit siegend. Auch in der Landschaft steht Schuch dem frühen Trübner näher als der Wiener Schule, behauptet aber in seinen besten Leistungen, etwa im „Weßlinger See" (Abb. 293), auch dem großen Freunde gegenüber seine zarte Eigenart.

Daß dieses Natur- und Landschaftsgefühl, dem Trübner so überraschende, im ganzen Umkreis der deutschen Kunst einzig dastehende Meisterwerke wie die Ansichten aus Chiemsee und vom „Zimmerplatz" verdankt, zwanzig Jahre später dann der Punkt werden sollte, an dem sich seine gesamte Kunst, nach oft gescheiterten Ausflügen in das Land der historischen und mythologischen Kompositionen, neu erfrischte, zeigt, wie wesentlich und von wie tiefer Bedeutung es für den ganzen Menschen war. Jene Harmonie in Grau, Grün und Weiß, die den Jüngling so bezauberte, fand er in den Jahren 1890 und 1891 in den Ansichten vom Chiemsee und Seeon wieder, nachdem er im Sommer zuvor die Landschaft seiner pfälzischen Heimat mit ihren strengeren Farben neu entdeckt hatte. Aber die größere Energie der Form, die er inzwischen in seinen Figurenbildern immer weiter entwickelt hatte, verlangte auch gegenüber der Landschaft ihr Recht und wirkte sich aus in einem neuen Sinn für das Räumliche als Bildelement. Seine Landschaften haben jetzt mehr Tiefe und stärkere Konstruktion. Zugleich beschäftigte ihn das Freilichtproblem, und aus dem Zusammenarbeiten dieser Elemente wächst nun sein neuer Stil heran, jener helle, kräftige Stil, aus dem nun, unter dem Einfluß des Freilichts, alles Dunkle verschwindet und wo nun die Zerlegung der Farbfläche in große Streifen und Farbquadrate die konstruktive Form modellierend bloßlegt und die Erscheinung monumental aufbaut. Von diesem Punkt aus erhebt sich sein Schaffen immer mächtiger, die Naturauffassung wird gleichzeitig intimer und großartiger, die Malweise magistraler und sein Sehen im hellen Licht immer zwingender. Die Ansichten von Wäldern und Ebenen, von Schloßgärten

und Winkeln am See, von grünen Wiesengründen und blauen Wasserflächen, fest in der Form, bewegt in Luft und Licht, haben einer ganzen Generation von Künstlern ein neues künstlerisches Naturgefühl gegeben.

In der Nähe Leibls gediehen, ohne durch die Größe des Meisters unterjocht zu werden, auch kleinere Talente mit Glück. Es spricht für die festgefügte Sicherheit des Leiblschen Kunstcharakters, daß gerade die Künstler, die ihm menschlich besonders nahestanden, am wenigsten von seinem Stil annahmen und daß sie gar nicht zu Nachahmern wurden. Sperl, dem Meister in jahrzehntelangem Umgang stets zur Seite, trieb seine feine Landschafterkunst vollkommen selbständig, auch in den Bildern, die Leibl, um sie verkäuflicher zu machen, mit hübschen Figürchen staffierte. Koloristische Schneebilder (Abb. 303), wie sie bei Sperl gelegentlich vorkommen, haben Leibl in seinem eigenen Schaffen nie interessiert. Franz Schider vollends, Leibl als Gatte seiner Nichte Lina verwandtschaftlich verbunden, ein bewegliches, österreichisches Talent, steht in seinen ausgeführten Genrebildern Theodor Alt viel näher als allem Leiblschen und wandelte unbeirrbar und von Leibl ungestört auf den Wegen des Pleinair und des Impressionismus. Sein „Chinesenturm im Englischen Garten zu München" (Abb. 295) wirkt, auch in der noch nicht mit impressionistischer Menschenmenge bevölkerten Fassung, in seiner hellgrünen Sonnenfleckenharmonie als ein Beispiel jenes noch unschulmäßigen Impressionismus, dem gleichzeitig so verschiedene Künstler wie der Düsseldorfer te Peerdt und der Ungar Szinyei-Merse in ihren Gartenbildern (Abb. 268, 304) huldigten und ganz auf eigene Manier in der merkwürdigen Lichtbehandlung der Kasseler Kolitz, wenn er eine Szene aus dem Hofe des Invalidendoms zu Paris, ein Begräbnis, nur als Lichterscheinung so faszinierend gestaltete.

HANS THOMA UND SEIN KREIS

Als Künstlerpersönlichkeit von durchaus eigener Prägung hat Hans Thoma in Deutschland vielleicht die stärkste Wirkung auf sein Volk ausgeübt, die je einem Maler beschieden war. In der Epoche seines Alters war er zeitweise wirklich populär. Seiner ganzen Anlage nach poetischen Künstlernaturen wie Ludwig Richter und Schwind, aber auch Kaspar David Friedrich, verwandt, konnte er als Jüngling an der Entwicklung des europäischen Realismus teilnehmen und seiner außerordentlich vielseitigen Begabung einen gesunden, wirklichkeitsnahen Unterbau schaffen (Abb. 249—262, Taf. VIII).

Nachdem er in Basel und in Feuchtwangen bei Anstreichern und Bauernmalern ein bescheidenes Handwerk frühzeitig gelernt und sich durch Naturstudien auf eigene Faust weitergebracht hatte, arbeitete er sechs Jahre lang bei Canon und Schirmer in Karlsruhe, war den Winter 1867 auf 1868 in Düsseldorf, wo er sich mit Otto Scholderer befreundete, und besuchte mit ihm dann

1868 Paris. „Hier im Louvre sah ich zum ersten Male große Kunst, und alles Düsseldorferische war verschwunden, ich wußte nun, daß ich im tiefsten Grunde meiner Seele recht habe. Die Eindrücke, die ich dort hatte, haben mich mächtig erregt, es war für mich eine Erweiterung des Lebenselementes."

In Paris war er Courbet nähergetreten, hatte Corots Malerei sehr bewundert und als einer der ersten Deutschen auch die Kunst Edouard Manets schon begeistert begrüßt.

So wichtig diese Eindrücke seiner Jugend waren und so viel und für seine Malerei Entscheidendes er Courbet und Corot verdankt, was sie ihm brachten, war nichts seiner Art Fremdes. „Man lernt nur, was man eigentlich schon weiß", und der größte Gewinn aus seiner Berührung mit französischer Kunst war der, daß sie ihn bestätigte in Anschauungen und Empfindungen, die er, gegen Schirmer und Düsseldorf und auch gegen Trübners späteren Lehrer Canon, heimlich immer gehegt hatte.

Denn Hans Thoma hat als erster in Deutschland die Landschaft, wenn sie ihm auch in allen Einzelheiten nicht weniger intim vertraut war als Ludwig Richter, als eine malerische Einheit, nicht als zeichnerisch zusammengesetzte Komposition, empfunden und als ein malerisches Ganzes aufgebaut, als eine Einheit, die sich eigenen Gesetzen von Raum, Licht und Farbe unterordnet und in der die Einzelheiten nur soviel wert sind, als sie zur Steigerung der malerischen Gesamtwirkung beitragen. So ward er der Vater der deutschen Stimmungslandschaft, nicht nur im gefühlsmäßigen, sondern auch im malerischen Sinne, hierin dann auch bis zu gewissem Grade ein Anreger für den Landschafter Trübner.

So groß der Reichtum der Bildgedanken in Thomas Kunst auch sein mag, die Quelle seiner Kräfte lag in der Landschaft. Hier fühlte er, der Schwarzwälder Bauernsohn, sich der Natur am nächsten, ganz gleich, ob diese Landschaft nun sein Schwarzwald oder Italien oder die englische Küste war (Abb. 249, 250, 254, 255, 258, 259, 261, 262). Er fand, nach einem eigenen Wort, jede Landschaft schön, in der er sich gerade befand. Dieses innige Zusammenleben in der Natur, diese Gabe, sich in den Charakter der Landschaft mit Auge und Seele hineinzuversenken, gab seiner Kunst nicht nur die Größe seiner Form, sondern auch die erstaunliche Vielseitigkeit seiner Form. Seine Landschaft, so ähnlich einzelne Bilder einander auch sein mögen, ist immer anders, immer neu. Kein moderner Maler ist der Tausendfältigkeit der Natur in seinem Gesamtwerk so nahegekommen wie Hans Thoma. Immer läßt er sich, naiv oder absichtlich, in einen Zustand des Vergessens und der Unbefangenheit hineinfühlend, von der jedesmaligen Stimmung der Landschaft führen, sieht sie bald als musikalischen Rhythmus der Flächen oder des Tiefenraumes, bald als edle Tonigkeit oder rauschende Klangfülle, bald als ein Spiel stärkster Farbenkontraste oder als zarte Vision in allen Brechungen des Regenbogens. Wo andere, auch große und wirklichkeitsnahe Künstler der Landschaft mit einem starken Gefühl eines in ihrer Seele schwingenden Rhythmus nahen und zu diesem Rhythmus in der Natur das deckende Motiv suchen (wie etwa

der späte Trübner), wartet Thoma demütig vor der Landschaft, ob sich in ihm Musik entzünde. Und diese Musik setzt er dann in reichster Instrumentierung in angemessene Formen um, bei jeder Einzelheit, jedem Busch, jeder Blume, jedem Gewässer immer darauf bedacht, daß sie sich der geschauten Gesamtharmonie einfüge, bis in die Fragen der maltechnischen Vollendung hinein dem Harmoniegesetz gehorsam, aber zugleich liebevoll auf ihren stofflichen Charakter eingehend. So geschlossen seine Harmonien sind, er malt jedes Ding anders. Der schöpferische Blick hat ihm geheimnisvollerweise den intimen Sinn für das einzelne nicht genommen. Alle möglichen Methoden der Maltechnik beherrschend und um maltechnische Fragen des Handwerks leidenschaftlich bemüht, hat er beim einzelnen Bild nie vorgefaßte Meinungen und glaubt nicht an das Alleinseligmachen einer einzelnen Methode. Als in München die Prima-Malerei als die einzig ehrliche Technik des Realisten gefeiert wurde, malte er unbekümmert mit Lasuren und Durchsichtigkeit der Farbflächen weiter, so sehr der gerade wegen seines vollendeten Handwerks bewunderte Leibl, mit dem er befreundet war, solche Techniken verachtete.

In allen Stoffgebieten seiner Kunst, die praktisch unbegrenzt waren, führte ihn immer das große Naturgefühl des geborenen Landschafters. Seine Stilleben, neben deren naivem Reichtum auch die besten Sachen von Schuch manchmal um einen Ton zu artistisch wirken, enthalten eine Feinfühligkeit für die Farbe im Raum, die nicht Sache der Darstellungs-Virtuosität oder erzogener Geschmack im Arrangieren ist, sondern Gabe der sinnlich starken Naturanschauung. Dieser Feldblumenstrauß (Abb. 257) bedeutete Thoma ein vollkommen geschlossenes Stück der reichen, bunten Welt, nicht anders als ein paar leuchtend bunte Hühner im Stall (Abb. 251), die er so gerne malte, daß man ihn wegen dieser Vorliebe in jungen Jahren beinah einmal zum Hühnermaler gestempelt hätte. Thoma sah, was damals selten war, Schönheit überall: weil er das Wirkliche schwärmerisch ansah. Und dieses Schwärmerische ist es, was ihn als Figurenmaler, trotzdem er auf diesem Gebiete Courbet vielleicht noch mehr verdankt als in allen anderen Fragen, gleich auch wieder von allem Französischen trennt. Das Meisterwerk „Unter dem Flieder" (Abb. 252), in seiner wunderbaren Durchdringung von Ton und Farbe und in seiner edlen Vollendung der besten Form Courbetscher Malerei nahestehend, kann doch keinen Augenblick mit irgend etwas Französischem verwechselt werden, auch im Gefühl nicht. Verglichen mit den Figurenbildern aus Courbets romantischer Zeit, etwa den „Amants dans la Campagne" oder dem „L'homme blessé", ist es unsentimentaler, bei aller Gefühlsinnigkeit, und, bei aller Stärke der Empfindung für das Menschliche, ist es auch unpathetischer. Und wenn die zarte Helligkeit seiner graugrünen Harmonie auch einen Augenblick an Edouard Manet denken läßt, so erweist sich die Stärke der Form doch als durch Welten von ihm getrennt. Das Gefühl für den Menschen, das hier lebt, ist von dem Gefühl für die Natur, für das Landschaftliche, nicht zu scheiden. Solchem Einklang von Menschendarstellung innerhalb einer groß empfundenen Naturstimmung ver-

dankte Thoma später, auch als das Poetisch-Musikalische in ihm so mächtig geworden war, daß es zeitweise das Malerische zu unterjochen drohte, seine hinreißende Wirkung auf sein Volk. Der „Dorfgeiger", in seiner ersten, besten Fassung schon 1871 datiert, lebt von ähnlicher Stärke des schwärmerischen Weltgefühls, und in Bildern wie den „Singenden Kindern im Walde" (Abb. 256) bedeutet dieses Musikalische auch nicht die leiseste Schwächung der bildnerischen, schöpferischen Gestaltungskraft. — Gerade das Figurenbild, jenes Gebiet, auf dem Thomas Kunst am nachhaltigsten angefochten wurde, zeigt, wie der Künstler sich von bescheidenen Anfängen sehr bald zu höchster Meisterschaft entwickelte.

Seine ersten Bildnisse, nach Schwester und Mutter und anderen, meist weiblichen, Familienangehörigen gemalt, lassen auf eine ehrliche, aber nicht sehr große Begabung schließen, eine Begabung, die, wie auch beim jungen Leibl, etwa auf der Höhe Oldachs und keinesfalls Wasmanns sich hält. Aber schon das „Mädchen am Tisch, mit dem Blumenstrauß", aus dem Jahre 1866, steht, ohne sich damals schon mit Leibl berührt zu haben, an zeichnerischer Qualität großartiger da als der Leibl jener Jahre, und das Bildnis der Schwester Agathe auf goldgelbem Hintergrund (Abb. 253) gehört schon zu den malerisch reichsten Meisterwerken, so wie manche der im Auftrag gemalten Bildnisse Hans Thomas, auch aus späterer Zeit, zum Beispiel das der Frau Küchler, den besten deutschen Bildnissen anzureihen sind.

Es braucht nicht geleugnet zu werden, daß die Magnetnadel der Thomaschen Kunst zeitweise sehr störende Ablenkungen erfuhr. Solches blieb den wenigsten deutschen Künstlern erspart. Es kommt der Augenblick, da auch die scheinbar Gefestigten, wie etwa Trübner, als er patriotische Allegorien malte, dann plötzlich die Grenzen ihrer Art nicht mehr übersehen. Thomas innerer Reichtum führte ihn oder ließ sich auf Gebiete verführen, die nicht die seinen waren. Als er die ihm seiner ganzen Anlage nach wohlvertraute Natursymbolik, mit der Bevölkerung von Nymphen, Putten und Faunen, ins bunte Großformat Böcklinscher Art zu steigern versuchte; als er unter unheilvollem Freundeseinfluß daranging, den Gestalten des Wagnerschen Gesamtkunstwerks Bildexistenz zu verleihen; als er mit monumentalen Absichten und aus tief religiöser Empfindung heraus die Passion Christi schildern wollte, versagte seine gestaltende Phantasie nur allzu oft. Der fabulierende Gedanke und der nazarenische Wille verbanden sich seinem Naturgefühl nicht von vornherein als unlösliche Einheit in der schöpferischen Konzeption. Sein Figurenstil wird seltsam summarisch und scheint wie fremde Zutat zu seiner manchmal immer noch sehr schönen und malerischen Beseelung der Landschaft. Ihm, dem wie keinem gegeben war, mit einer wahrhaft schlafwandlerischen Sicherheit das Romantische mit dem edelst Malerischen organisch zu verschmelzen, blieb es versagt, auch das Heroische in diesen Kreis einzubeziehen. Trotzdem er in seiner Florentiner Zeit, durch die Freundschaft mit Adolf Hildebrand und Konrad Fiedler, dem Kreise des Hans von Marées nahestand und dessen Ideale kannte, brachte er die gestaltende

Kraft nicht auf, die Probleme der heroischen Figur im Raume bis ins letzte durchzuarbeiten. Diese Figuren von Nixen und Tritonen und Meermännern, von Rittern vor der Gralsburg und idealen Jünglingen auf Delphinen, in monumentalisierenden Linien umrissen, entstammen wohl einer künstlerischen landschaftlichen Raumempfindung. Aber die Poesie des Raumgefühls wurde dann nicht entscheidend für den gesamten Bildaufbau, und je besser das Landschaftliche des Raumes ist, desto härter der Zwiespalt. Marées selbst, der doch fast von Anfang an dieses Problem in fanatischem Ringen verfolgt hatte, scheiterte oft. Thoma, der dem Problem erst nahte, als er ein Menschenalter hindurch seinen eigenen malerischen Stil entwickelt hatte, konnte nicht siegen.

Aber trotz dieser Einschränkungen seines absoluten Wertes wäre es falsch, nun zu behaupten, nur der Thoma der Frühzeit sei ein wirklich schöpferischer, großer Künstler gewesen, und das Schaffen der Spätzeit, die Arbeit seit der Popularität, sei ein Verfall. Trotz mancher grundsätzlicher Irrtümer hat auch der alte Thoma, und zwar nicht nur der Landschafter, sondern auch der Figurenmaler und malende Poet, Unvergängliches geschaffen, und derart vergeistigte Landschaften wie die 1918 datierte „Mondnacht" gelangen nur der Weisheit des Alters.

Wie sehr dieser malerische Realismus, den Hans Thoma zu einer so ungeahnten Höhe der Landschaftskunst führte, einem Bedürfnis der Zeit entsprach, sieht man an der Art, wie sich auch romantisch gestimmte Künstler dem neuen Problem in die Arme warfen. Wenn der Schweizer Otto Frölicher (Abb. 520), der Thomas unmittelbaren Einfluß in weit geringerem Grade als sein bedeutenderer Landsmann Adolf Stäbli erfuhr, einmal, der Alpenmalerei müde geworden, schreibt: „Die Kunst hat das Interessante im Malerisch-Schönen zu suchen und nicht das Schöne im Gegenständlich-Interessanten", so bezeichnet solche Äußerung einen Wechsel der Richtung, einen Wechsel, dem sich auch die Mitglieder des Lier-Kreises nicht entziehen konnten, umso weniger, als sich ihre Hinneigung zur Schule von Fontainebleau solchen Tendenzen vertraut gemacht hatte. Doch gelang es diesen Künstlern, denen noch Ludwig Willroider aus Kärnten und Karl Seibels (Abb. 267) aus Düsseldorf, um zwei Extreme zu bezeichnen, angereiht werden mögen, ihre Selbständigkeit zwischen Romantik und Realismus zu behaupten.

Eine eigentliche Schule hat Hans Thoma nicht gehabt. Von den Nachahmern, die auch ihm nicht erspart blieben, erwies sich nichts als lebendig. Fruchtbar wurde sein Vorbild in der Münchener Zeit besonders in Karl Haider und Toni (Anton) Stadler. Der aus Österreich stammende Stadler pflegte mit Glück die helle Stimmungslandschaft und zog aus der Natur der bayerischen Voralpen die malerische Schönheit im Thomaschen Sinne. Karl Haider, im Figurenbilde, wie z. B. in der „Dame in Graublau" (Abb. 299), mit Leibl und Trübner wetteifernd, in Gruppenbildern, wie der „Kegelpartie", trotzig und unglücklich mit seiner zu hohen Aufgabe ringend, fand in der Landschaft (Abb. 300) einen eigenen, zeichnerisch sehr betonten Stil. Trotzdem sein Vor-

trag sich immer weiter von dem Ideal malerischer Beweglichkeit entfernte und sein Kolorit immer düsterer wurde, wohnt in seinen groß gesehenen Stimmungslandschaften doch ein eigener, manchmal etwas altertümlich anmutender Reiz. Innerlich verbindet ihn mit Hans Thoma eine Geistesverwandtschaft, die beide den altdeutschen Meister Albrecht Altdorfer verehren ließ.

In Frankfurt, wo Thoma zwei Jahrzehnte der Reife lebte und wo der Sinn für die neue Malerei, auf dem Schaffen der um Dielmann und Burger gescharten Lokalschule aufgebaut und durch Courbets Auftreten mächtig beeinflußt, schon in den sechziger Jahren sich sehr lebendig geltend gemacht hatte, trat Thoma, außer Scholderer und Viktor Müller, besonders zwei feinen Landschaftern nahe. Peter Burnitz (Abb. 266), aus der Schule von Fontainebleau hervorgegangen, entwickelte sich in Thomas Nähe zu größerer Frische der Anschauung und zu kraftvollerer Darstellung, als sein, dem Weimarer Buchholz verwandtes, intimes Talent ursprünglich erwarten ließ, und Louis Eysen (Abb. 263, 264) verdankt diesem Verkehr seine schönsten Leistungen. Manche seiner um die Mitte der siebziger Jahre gemalten Taunus-Landschaften, reiche, in schwingendem Tonrhythmus von lebhaftem Grün aufgebaute Harmonien in starker Lichtbehandlung, stehen Trübners und Schuchs frühen Landschaften nahe, weisen aber durch die Unmittelbarkeit ihres Lichtcharakters in weitere Zukunft; von hier führt der Weg zu Max Slevogts ein halbes Jahrhundert später entstandenen Pfälzer Landschaften. Wilhelm Steinhausen, ein verspäteter Nazarener, in dieser Gesinnung der religiösen Malerei seinem Freunde Hans Thoma wahlverwandt, schuf damals in einigen Familienbildnissen Werke, deren Thoma sich nicht zu schämen hätte, dank ihrer schlichten Erfassung des Menschlichen wie ihrer kraftvollen, kultivierten Malerei. Seine schön komponierten Landschaften dagegen halten weder den Vergleich mit Thoma noch mit Louis Eysen aus.

KLASSIZISTISCH-ROMANTISCHES ZWISCHENSPIEL: BÖCKLIN, FEUERBACH UND MARÉES

Um die Mitte des Jahrhunderts hatte sich der Realismus so allgemein als künstlerische Weltanschauung vorbereitet und sich dann in einer Anzahl von schöpferischen Persönlichkeiten so mächtig manifestiert, daß künftig jede Malerei, und sei es nur in ihren Ausgangspunkten, mit ihm zu rechnen hatte. Zu ihrem Glück. Denn es blieb den Ideal- und Monumentalmalern des neuen Deutschland erspart, was den Klassizisten und Nazarenern aus dem Anfang des Jahrhunderts, und auch Romantikern wie Schwind, ein Grund zum Scheitern wurde: der Mangel an sinnlicher Anschauung, an Naturgefühl und das Fehlen eines soliden Handwerks. Die drei großen klassizistischen Romantiker oder romantischen Klassizisten Deutschlands, Böcklin, Feuerbach und Hans von Marées, sind erst nach innigster Berührung mit der Wirklichkeitsmalerei zu ihrem großen Stil gelangt.

Arnold Böcklin, aus schweizerischem Stamme, ging zu Beginn seiner Laufbahn auf Wegen, die auch der rasseverwandte Hans Thoma wandelte. In Düsseldorf bei Schirmer ausgebildet, bei dem auch Thoma gelernt hat, malte er als Zwanzigjähriger schlichte Landschaften aus seiner Heimat, wie das so merkwürdig bildmäßig geschlossene Dorf Tennikon, die einen auf die malerische Gesamterscheinung der Natur gerichteten Blick und einen starken Kolorismus verraten. Ob auch er in Paris schon Bilder von Corot gesehen hat, wissen wir nicht. Als er aber während seines ersten italienischen Aufenthaltes in den Sabinerbergen und in den Apenninen malte, schuf er, wie beispielsweise in einer Berglandschaft aus dem Jahre 1851 (Abb. 370), malerische Harmonien des Raumes, die man in ihrer bewegten Rhythmik, in ihrer sicheren Konstruktion und in ihrer reich abgestuften Tonfülle wohl mit Corots der römischen Periode vergleichen kann. Diese schlichte Anschauung des Realisten steigerte Böcklin dann, im Tiefsten hingerissen durch den heroischen Charakter der italienischen Natur, durch seine Auseinandersetzung mit der monumental gedachten Kunst des Landschafters Gaspard Dughet-Poussin; ihm folgte er zeitweise auch im kontrastreichen Kolorit. Auch hinter ihm lag bald alles Düsseldorferische, und die schönen, tiefen Waldbilder, in ihrer Harmonie von Grün und Goldbraun, gelegentlich bereichert durch eine Figur mit Saphirblau und Weiß, gehen in der Strenge ihrer farbigen und räumlichen Gestaltung weit über alles hinaus, was Schirmer zu lehren hatte. Das Streben zur Monumentalität war schon in den ersten römischen Jahren Böcklins, als er noch ein Suchender war, in ihm lebendig, und so kam der Auftrag für eine Reihe von Wandbildern, den der Konsul Wedekind im Jahre 1858 ihm für den Speisesaal seines Hauses in Hannover erteilte, wie gerufen (Abb. 371, 372). Sie enthalten im Keim schon den ganzen Böcklin, auch den poetisch-romantischen. Knapp ein Jahrzehnt später entstanden als Rethels Aachener Rathausfresken, das größte Werk des deutschen Monumentalstils, wirken sie wie aus einer ganz anderen, ganz neuen Zeit. Es mag mit an der loseren Formulierung der gegenständlichen Aufgabe liegen, an dieser „Darstellung des Feuers in seiner Bedeutung für die Kultur", daß diese Bilder mehr unmittelbar geschaute Natur enthalten als Rethels großfigurige Historie, aber das Vorwiegen des landschaftlichen Elements war sicher nicht nur Bindung, sondern schöpferisches Teil. Und nun durchdringt sich dieses Landschaftliche schon hier mit dem Figürlichen zu einem Organismus, in dem die menschliche Gestalt nicht begleitende und belebende Staffage allein bedeutet, sondern sich zu symbolischem Ausdruck einer elementaren Naturstimmung verdichtet. Prometheus ist auch hier schon wie ein Berg.

Diese Art, das Elementare der Landschaft, das persönliche Empfinden für den Stimmungsgehalt einer bis in ihre feinsten Sichtbarkeiten und in ihre geheimnisvollsten Geräusche hinein erlebten Natur zu personifizieren durch poetisch geschaute Gestalt, menschliche oder mythologische Gestalt, und am Ende mit großer Figur Landschaft und Natur zu geben, wird nun im Laufe der Jahre immer mehr Böcklins leidenschaftliches Bemühen. Er sah die Landschaft, ihm

durch eine ungeheure Fülle von immer wiederholter und stets gesteigerter Beobachtung vertraut, poetisch an und wollte die in ihr schlummernden Urkräfte mythenbildend erlösen. Der plötzliche Lawinendonner in einsamer Bergwelt wurde vor seinem geistigen Auge zu einer Szene, wo der Ziegengott Pan den Hirten boshaft lustig erschreckt, und als er einmal beim Segeln auf dem Tyrrhenischen Meer das Schauspiel eines trichterförmig aus dem Wasser hochgerissenen Trombenwirbels genoß, wurde ihm dieser Anblick zu dem sichtbaren Mythus von der Geburt der Venus aus den Fluten. Während Hans Thoma, von ähnlichen Poesien heimgesucht, seine Landschaft mit zu großer Gestalt nachträglich bevölkerte, empfand Böcklin die Landschaft von vornherein als Wesen, hinter dessen Oberfläche heimlich verborgen menschliche oder sonstwie organische Gestalt lauerte. Sein formales Bemühen galt immer mehr und mehr der Figur im monumentalen Sinne. Nach einem Besuch in Neapel, wo er die antiken Fresken gründlich, und zwar nicht nur auf ihre Technik hin, studierte, wußte er seinen Weg. Landschaftliche Herrlichkeiten, wie die „Jagd der Diana", die er kurz vor diesem italienischen Aufenthalt gemalt hatte, genügten ihm fortan nicht mehr. Diana war viel größer, als er damals geträumt hatte. In den Wandbildern des Treppenhauses im Museum zu Basel, besonders in der Venus und der Magna parens, 1871 vollendet, huldigt er zum ersten Male nachdrücklich der Großfigur, in einem wundervollen Einklang von plastischen und malerischen Elementen. Mochte er hier, um erst einmal, wie er sagt, den Freskostil in die Hand zu bekommen, jenes Dichterische und Geheimnisvolle des Ausdrucks ein wenig zurückdrängen, das die im Jahre 1868 gemalte „Klage des Hirten" (Taf. XXVI) zu einem so unvergleichlichen Meisterwerk macht, es war ihm doch unverloren, und als er im Jahre 1873 das große Hauptwerk „Triton und Nereide" (Abb. 375) schuf, gestaltete er von diesem „Sehnsuchtsmotiv" aus sein ganzes Bild.

Aber auch ihn bedrohten Gefahren. Er hat einmal gesagt, man müsse sich, auch wenn man ein kleines Tafelbild male, immer vorstellen, es sei die Wand eines Hauses. Er strebte immer nach monumentaler Gestaltung und nach architektonischer Wirkung. Da ihm aber zur Zeit, als er seinen Stil zur Reife entwickelt hatte, nach jener Periode, in der dieser „Triton und Nereide" entstand, Wandaufträge nicht mehr zuteil wurden, fehlte seinem künstlerischen Schaffen in gewissem Sinne das Ziel. Die große Konzeption seiner Bildgedanken verführte ihn bisweilen zur Krampfhaftigkeit. Monumentalität, aus Mangel an Wänden ins Tafelbild zusammengepreßt, suchte ihren Ausweg in einer Steigerung der farbigen Haltung, die immer mehr mit reinen Lokalfarben arbeitete und das schön Bewegliche seiner malerischen Anschauung langsam ertötete. Es ist doch eine nachdenkliche Erscheinung, daß er, der ohne Italien nicht leben konnte, die alte italienische Malerei schließlich verachtete und, immer um einen Anschluß an die alten Meister bemüht, die Bilder der niederländischen Primitiven über alles liebte wegen der reinen Leuchtkraft ihrer unbewegten Farbflächen. Die festgefügte Sicherheit der emailleartig geschliffenen Oberflächen mochte ihm in solchen Zeiten einen Ersatz für das monumentale

Ausleben in großem Format verheißen. Zudem taten sich Konflikte zwischen seinem romantisch-dichterischen und seinem malerisch-anschaulichen Teil auf, Konflikte, die auch ihrerseits wieder aus dieser verhinderten Monumentalmalerei stammten. Voll von Natur und Anschauung, ausgerüstet mit einem ungewöhnlichen Formengedächtnis und einem ganz einzig dastehenden Schatz an Naturbeobachtung und selbsterworbener Kunstweisheit, genügte ihm die Welt der Sichtbarkeit nicht mehr. Poetisches Fabulieren, Erfindung von Fabelgestalt ward schließlich seine einzige Sehnsucht. Der Träumer gerät in Kampf mit dem Wirklichkeitsmaler und gibt manchmal, im „Spiel der Wellen" vielleicht, zuviel Wirklichkeit, manchmal zu wenig. Das „Modell im Nebenzimmer", das er dahin verbannt hatte, um vom Zufälligen ungestört zu bleiben, vergaß er später bisweilen vollständig. So wird seine Form oft summarisch. Nicht immer von neuem angeregt durch eine Freskoaufgabe, die schon als Technik dazu zwingt, die Improvisation frisch zu halten, verquält er seine Konzeption oft, macht den poetischen Gedanken mit aller Gewalt immer drastischer und malt dabei das Naturerlebnis, von dem er doch jedesmal ausgegangen war, in Grund und Boden, indem er im Laufe der Arbeit Dinge in die Sichtbarkeiten der Welt hineingeheimnißte, die niemand aus ihr, ohne gedrucktes Programm, nachher wieder heraussehen kann. Man muß aber die frühere Fassung der berühmten „Villa am Meer" mit der späteren vergleichen, um zu sehen, daß solche Konflikte nicht nur von außen, durch den Mangel an Aufträgen, in seine Kunst hineingetragen wurden, sondern tief in seiner ganzen Anlage beschlossen waren. Auf der ersten Fassung dieses Gegenstandes erschöpft sich auch der romantisch-poetische Gehalt im Sichtbaren. In der zweiten Redaktion hat Böcklin alle gedanklichen Momente deutlicher gemacht, das Ruinenhafte des Gemäuers, das an Vergänglichkeit gemahnen soll, die Gestalt der Frau, die jetzt aufregend trauert, den Sturm in den Bäumen, der das einzelne unterstreicht; aber den malerischen Gesamtblick hat er vernichtet.

So steht Böcklin da als eine trotz aller Größe der schöpferischen Persönlichkeit doch problematische Figur. Ein Mensch, der in einer naturarmen, praktisch nüchternen Epoche seinem und dem deutschen Volke ein neues, ganz starkes dichterisches Naturgefühl gab und der eine Fülle unvergänglicher Bildvorstellungen verschenkte, der teilhatte an den besten Errungenschaften des edelsten Realismus und ihn zu größter, monumentalischer Gestalt steigerte, als Erfüller einer unausrottbaren, romantischen Südsehnsucht dieses Volkes, und der dann doch, ehe die menschliche Kraft seiner Persönlichkeit gebrochen war, an einem geheimen Zwiespalt seiner Natur scheiterte. —

Böcklin hat, nach anfänglicher Verkennung, nicht nur die Liebe eines ganzen Volkes genossen, fast noch populärer als Hans Thoma, sondern auch die Künstlerschaft einer Generation stark beeinflußt. Sein Kolorit, das Blau seiner Himmel und die starke, manchmal bunte Leuchtkraft seiner Farben, machte Schule. Auch Hans Thoma ist ihm zu Dank verpflichtet. Sein geistiges Teil lebte in Max Klinger weiter, der für dieses Geistige und Dichterische, dieses

Fabulierende und Spintisierende klug die Graphik als das adäquate Mittel erkannte. Daß Böcklins Lieblingsstoff, das mythologische Genrebild, wenn es nicht gerade monumental gestaltet wurde, starke dekorative, auch farblich dekorative Werte enthielt, bewies Franz Stuck mehr als ein Menschenalter hindurch in einem sehr erfolgreichen, dann eine Reihe noch kleinerer Geister befruchtenden Schaffen, das aber im Grunde Böcklins große Art auf schließlich unerträgliche Art banalisierte.

Jener Zwiespalt, der Böcklin beunruhigte, wurde bei Feuerbach zur Tragik. Er wollte Deutschlands großer Monumentalmaler werden, von Ehrgeiz zerfressen und um Ruhm wie ein Verzweifelter ringend; wollte die Ideale der höchsten Menschlichkeit, von Griechen in plastischen Gebilden hingestellt und von deutscher klassischer Dichtung neu heraufbeschworen, zu malerischem Leben erwecken und damit zu seinem ganzen Volke sprechen. Da er diesen Versuch mit unzulänglichen Mitteln unternahm, mußte er an seiner hohen und edlen Aufgabe zerbrechen. Denn wo Böcklin allen inneren Widerständen immer die unverwüstliche Natur eines robusten Sohnes aus dem Volke, aus hartem, alemannischem Stamm, der Erde nahe, entgegensetzen konnte, mußte Feuerbach mit den Belastungen seines überfeinerten Menschentums und mit dem Erbe einer geistig vornehmen, das naive Kunstwollen aber schmälernden Herkunft aus altem, philosophisch-archäologischem Gelehrtengeschlecht kämpfen. Ehe er erkannte, was künstlerisch zu wollen seiner Natur bestimmt war, hatte er die besten Kräfte seiner Jugend auf langen Umwegen verzettelt. Sein Schicksal war Italien, der große Stil der Südländer. Iphigenie und Medea, Orpheus und Alkibiades reifen als Idealgestalten nur in der klassischen Luft, und tatsächlich wurde Feuerbach erst ganz er selbst, als er, siebenundzwanzigjährig, den Boden Roms zum ersten Male betrat. Das Jahrzehnt, das er, frühreif, vor diesem Zeitpunkt mit der Kunst verbracht hatte, konnte ihm inneren Gewinn nun plötzlich nicht mehr geben. Er hatte sein Handwerk gelernt, überall, wo er es lernen konnte. Aber so gründlich, daß er es vor seiner neuen Aufgabe nie mehr ganz vergessen konnte. Böcklin schrieb, in Rom müsse man ganz von vorn anfangen, und Marées hat dies unter schmerzlichen Opfern getan. Feuerbach konnte es nicht; er fühlte wohl, daß es für ihn zu spät war, und so viel Schwergewicht, daß er ohne Schaden das mühsam erworbene Schulwissen hätte über Bord werfen können, hatte er nicht.

Als er in Düsseldorf, seit 1845, bei Schirmer und Schadow gelernt, dann zwei Jahre in München, besonders im Atelier Carl Rahls und als Kopist in der Pinakothek, studiert, sich dann in Antwerpen mit der Schule des neuen Kolorismus bekannt gemacht und sich im großen Format zu bewegen versucht hatte, kam er im Jahre 1851 nach Paris und ging in den Louvre. Alles, was er hier lernte und an Vorbildern verehrte, zeigt ein ganz klar ausgesprochenes Ideal: Rubens und van Dyck und vor allem die Kunst Venedigs. Paolo Veronese war sein Abgott, und sein Traum war damals, etwas wie ein moderner Veronese zu werden. Die malerischste Kunst von allen Malereien der Vergangenheit war sein Vorbild.

Von Raffael, der seinem humanistischen Bildungsideal hätte vertraut werden können, ist nicht die Rede. Und als er nun in Paris sich einen Lehrer suchte, ging er nicht zu Ingres oder zu seinem Geistesverwandten Chassériau, der Ingres' Größe mit modernerer Malkultur verband, sondern zu Couture und seinen „Römern der Verfallzeit". Hier fand er, wenn auch in akademischer Verwässerung, die Tradition der großen Malerei scheinbar noch lebendig vor. Feuerbachs Bilder jener Epoche, „Hafis in der Schenke", das „Mädchen mit dem Vogel" und vor allem der 1854 vollendete „Tod des Aretino" sind für einen verspäteten Schüler Veroneses Prachtwerke. Und als es ihn dann nach Italien trieb, war sein erster Aufenthalt folgerichtig Venedig, die Stadt, in der er ein Vierteljahrhundert später als gebrochener Mann Zuflucht suchte und starb. Paolo Veronese und Palma Vecchio weit mehr als der robuste Tizian, dessen Assunta er kopierte, waren seine Leitsterne.

Er hatte in dieser Schule ein glänzendes Metier gelernt, von blendender Gewalt und hinreißendem Vortrag. Und er hatte sich trotz aller Atelierroutine ein starkes Naturgefühl bewahrt, viel stärker, als er es während seiner Lehrjahre, von den sehr realistischen Zeichnungen seiner jugendlichen Skizzenbücher abgesehen, jemals zu äußern wagte. In dem Augenblick, wo er der italienischen Landschaft gegenübertritt, ist er nicht nur ein bedeutender Maler, sondern ein ganz großer Künstler, einer, der das Höchste erwarten läßt. Seine „Landschaft bei Castel Toblino" (Abb. 364) verrät eine Größe der Anschauung und des Gefühls, die kein Landschafter damals, auch Corot und Courbet nicht, kannte. Weiträumigkeit bei ganz festem Gefüge, eigenartige, durchaus der Natur entstammende Koloristik und eine mit Spannungen geladene Tonfülle machen dieses Bild zu einem einsamen Meisterwerk. Dann aber kam Feuerbach nach Rom, und die große Figur wurde sein Ehrgeiz. In dem ersten der in Rom entstandenen Gemälde, „Dante und die Frauen", einer rhythmisch-musikalisch sehr schön gebauten, in Einzeltypen noch an Palma erinnernden Komposition, gibt er sich reliefmäßig und statuarisch und bannt sein venezianisches Malerkönnen wie auch sein Kolorit in enge Grenzen zurück. Als er aber in den Zufälligkeiten eines schönen Modells, der Nana, einer „habgierigen Schustersfrau", sein plastisches Ideal glaubt gefunden zu haben, schmückt er diese Gestalt mit allen Kostbarkeiten seiner realistischen Malerei. So wichtig diese Figur und die sie später ablösende Lucia für die ganze Gestaltung seiner späteren Kunst auch wurden, der Bruch liegt doch hier. Seine idealistische Vorstellungswelt blieb an seine aus allzu großer Nähe angesehenen Modelle gebunden. Wohl verdankt Feuerbach der künstlerischen Begeisterung für dieses herrliche, böse Geschöpf, die Nana, eine Anzahl sehr edler Bilder, nicht so sehr auf dem Gebiete der kleinfigurigen, literarischen Genremalerei, zu der seine Verbindung mit dem Dichtergrafen Schack ihn zeitweise zwang, als vielmehr in der großen Komposition. Die „Iphigenie", im Museum zu Darmstadt (Abb. 365), aus dem Jahre 1862, ist schönster Klassizismus, eines Chassériau würdig. Aber wenn er neun Jahre später dann nach dem neuen Modell Lucia die andere, die berühmt gewordene

Iphigenie malt, mit der Seele suchend, und, wegen der Seele, auf symbolische Auswege wie den mit dem Schmetterling verfällt, um nur wenigstens im Detail das Modellhafte zu überwinden, dann zeigt dies, daß dieser Künstler auch in den seinem proklamierten Ideal am nächsten liegenden Stoffen dieses Ideal nicht erreicht, trotz stellenweise sehr nobler Malerei. Über die gelassene, aber wirklichkeitsnahe Darstellung einer schönbewegten Gestalt von großer Rasse kam Feuerbach schon in der ersten Iphigenie, über ein lebendig gemaltes, etwas peinlich arrangiertes lebendes Bild kam er auch in der zweiten Fassung nicht hinaus. Er dachte bei antiker Gestalt doch immer an Veroneses oder Coutures Farben. Nicht daß er zu wenig teilgenommen hätte an den Errungenschaften der modernen Malerei, ist der ungelöste Rest in seiner Kunst, sondern das Bestreben, es diesen Errungenschaften, mit eigenen Mitteln, auch noch gleichzutun. Nimmt man einigen seiner heroischen Idealgestalten, etwa der „Lucrezia Borgia", ihre historischen Namen und nennt sie einfach „Nana mit dem roten Mantel" oder nach irgendeinem anderen äußerlichen Merkmal, so verlieren sie nicht an Bedeutung, sondern gewinnen, durch große Form, durch musikalische edle Linie und kultivierte Malerei, als die Geschöpfe der Gegenwart, die sie sind: Bildnisse, als solche ersten Ranges. —

Man hat gesagt, es seien äußere Gründe gewesen, die Feuerbach scheitern ließen, als er dann, im Jahre 1873, endlich den Zutritt zum Gebiete der großen Monumentalmalerei erhielt; seine Kraft sei damals schon gebrochen gewesen. Dies ist nur bedingt richtig. Der Bruch lag viel tiefer — er lag in der eigenartigen Natur des Künstlers. Nicht nur, daß zum Freskomaler das Talent des raschen Zugreifens und der von vornherein fertig dastehenden Bildvision gehört, während Feuerbach ein grübelnder, träumender und immer probierender Künstler war, nicht dies allein ist der Grund dafür, daß seine Deckengemälde in der Akademie in Wien und sein Nürnberger Rathausbild so schwach sind. Sondern jener Zwiespalt, jenes Zuvielwollen, jene Sehnsucht, die Traumgestalten einer ideal gesinnten Phantasie mit den Mitteln eines allerdings sehr edlen Realismus einzufangen, den Stil vom Leben aus und nicht von der idealen Bildvorstellung aus zu suchen, dies ist der eigentliche Grund für Feuerbachs Unzulänglichkeit als Monumentalmaler. Er hat einmal gesagt, alle seine Bilder verdankten ihre Existenz einem zufälligen Augenerlebnis. Dies trifft wohl zu, wenn auch im anderen Sinne als Goethe es mit seinen sogenannten „Gelegenheitsgedichten" meinte, im anderen Sinne auch als bei Böcklin, dessen malerische Phantasie sich an einem sichtbaren Augenblicksbild entzündete, überraschend, ganz neu, etwas, das vorher nicht da war, als plötzliche Kristallisation. Aber Feuerbach dachte fünf Jahre lang an Medea, las alles über Medea, dessen er habhaft werden konnte, und quälte seine Phantasie damit ab, wie Medea wohl könne oder müsse ausgesehen haben. Da sah er plötzlich auf der Bühne die Ristori in „Medea", eine Haltung, eine Wendung, eine Geste — und von hier aus entwickelte er dann, gar nicht mehr unverdorben, sondern mit Traumbildern gelesener Szenen belastet, sein Bild, seine Komposition, mehrere Kompositionen, bis die gesehene

Wirklichkeit sich mit seinem Traumbild deckte (Abb. 367). Er wollte den Zufall einer Wirklichkeitserscheinung zwingen, mit allen Mitteln seiner aus der Beobachtung der Wirklichkeit gewonnenen Malerei zwingen, die Farben der Seele anzunehmen. In seinen größten Dingen gibt er nicht zu wenig Realismus, sondern zu viel; er gibt eine Täuschung, die der Illusion des Theaters verwandt erscheint. Ein tragischer Fall, auch über das Unglück des Menschen Feuerbach hinaus tragisch. Mit der Tragik aber versöhnt am Ende doch die Tatsache, daß dieser Kunst außer den manchmal sehr schönen Bildnissen und außer der größten Landschaft dieser Epoche doch eine Reihe von Bildern mit ideal empfundenen und in der Größe ihres Stils herrlich gemalten Einzelgestalten gelungen ist. Über das allzu Vergängliche der Iphigenie mit dem Schmetterling kann, wenn die kulturhistorische Bedeutung Feuerbachs einmal verbraucht sein wird, Nana mit dem roten Mantel oder Nana mit dem weißen Mantel, Nana mit dem Fächer oder Nana ohne den Fächer uns trösten (Abb. 368, Taf. XXV). Jene anderen Werke aber, die ihm am meisten am Herzen lagen, das „Gastmahl Platos" (Abb. 366) oder die „Amazonenschlacht", das „Parisurteil" sogar oder der sehr edle „Orpheus" könnten gewinnen und in ihrer inneren Art gesteigert werden, wenn es möglich wäre, sie zum Schmuck edler, eigens für sie erfundener Architekturen zu verwenden. Verhinderte, unzulängliche Form der Monumentalmalerei könnte als große Raumdekoration edelster Art gewertet werden.

Wie für Böcklin und Feuerbach, so war auch für Hans von Marées Italien, Rom nicht nur Lebensbedingung, sondern Schicksal seiner Kunst. Mit sechzehn Jahren Schüler Steffecks, des Tiermalers in Berlin, geworden, eignete er sich bei diesem Lehrer, den er schätzte, ohne zu ihm aber innere Beziehungen zu haben, schnell ein geschicktes Metier an, vertiefte dann in München im Kreise der Landschafter um Lier sein malerisches Naturgefühl und verfertigte hier eine Anzahl von Militärbildern in Berliner Art, als ein Realist von bemerkenswertem Können. Daß er damals schon mehr war, daß er heimlich Rembrandt verehrte, konnte man nicht sehen; er äußerte es nur in den nicht für die Öffentlichkeit gemalten Bildnissen seiner Familie und seiner Freunde. Von seiner sehr leidenschaftlichen Liebe zu Giorgione verrät auch das erste bedeutende Genrebild seiner Hand, die „Schwemme", noch gar nichts. In dem gleichen Jahre 1863 aber malte er das „Bad der Diana" (Abb. 377) und stand nun plötzlich als ein Meister da. Alle nur äußerliche Geschicklichkeit ist von ihm abgefallen, er baut mit behutsamer Hand diese Idealszene auf, schwärmerisch in der Farbe, in dieser Harmonie von Grün und Gold, Blau und Rot, die fast an Rembrandts Potipharbild, aber auch an Watteaus Noblesse erinnert, und geheimnisvoll im Leuchten. Die beherrschten, malerischen Elemente aber vereinigt er mit einem ganz neuen Gefühl für Statik und reichen Rhythmus in der Komposition, zugleich mit einem fühlbaren Sinn für architektonische Festigkeit des Aufbaus. Die menschliche Figur ist größer geworden, nicht nur im Maßstab zur Bildfläche, sondern bedeutender, entscheidender für den ganzen Bildgedanken. Von der menschlichen Idealfigur aus hatte er künftig der Malerei zu nahen.

Mit dieser Sicherheit über das wahre Ziel seiner Kunst, nach mancherlei Schwanken gewonnen, ging er nun im Jahre 1864 mit Franz Lenbach nach Italien, um für den Grafen Schack zu kopieren. Hier nun, in Rom, entschied sich sein Schicksal. Er hatte etwas noch ganz anderes gefunden, als das Hohe, das er erwartete, und diese Erkenntnis ergriff ihn so tief, daß er plötzlich nicht mehr malen konnte. Das durchbrechende Genie hatte sein Talent erstickt. Alles, was er vorher gemalt hatte, auch dieses herrliche Dianabild, erschien ihm nun als vollkommen nichtig; er mußte von vorn anfangen. Rom bedrückte ihn so sehr, daß sein Freund Konrad Fiedler, nach dem Bruch mit dem Grafen Schack sein wahrer Beschützer geworden, ihn nach Frankreich und Spanien entführte, um nur erst einmal das erschütterte Gleichgewicht seiner Seele wiederherzustellen.

Was ihn in Rom so umwarf, waren nicht die Antiken; er kannte die Plastik der Antike schon aus München. Sondern es war die Luft einer großen, malerischen Vergangenheit, die in den Malereien von Pompeji sowohl wie in den Fresken des Quattrocento und des Cinquecento mit hinreißendem Ewigkeitszug von den Wänden sprach. Hier setzte seine Aufgabe ein: die monumentale Form zu finden, eine Malerei, die alle Errungenschaften ihrer Zeit besäße, aber zugleich abstrakt, über die Natur hinausgehend, allgemein gültig und allgemein verständlich; so bedeutend wie der Flächenstil des Quattrocento, ebenso plastisch auch in der Figurenwelt, aber zugleich sinnlich so schön wie Venedig, sinnlich so lebendig wie Delacroix, und so geheimnisvoll wie Rembrandt und wie Giorgione. Dies wurde sein Ziel.

Nach der Rückkehr aus Frankreich, wo er Delacroix sah und in seinem „Philippus mit dem Kämmerer" huldigte, und aus Spanien, wo er Velasquez studierte, begann er von neuem. Die „Abendliche Waldszene" (Abb. 380), in der Bedeutung der menschlichen Figur über alles Vorherige weit hinausgehend, lebt noch in einer traumhaften Giorgione-Stimmung. Aber es ist das Rechte noch nicht, die Monumentalität der Farbe fehlt. In den beiden verhältnismäßig kleinen Gemälden der „Villa Borghese" und der „Römischen Vigna" versucht er dieses Problem zu lösen und den festen Aufbau der Gruppen im Raum durch die Sprache unbewegter Farbflächen zu unterstützen. Er schießt ein wenig über das Ziel hinaus und sprengt mit dem harten Kontrast seines Blau und Rot die Harmonie. Aber er weiß nun, auf was es ankommt, und als er dann im Jahre 1873 in der Bibliothek der Zoologischen Station zu Neapel für seinen Freund Dohrn Fresken auf die Wand malen darf, ist er seiner Sache sicher.

Dieser Freskoauftrag ist der einzige, der Marées zuteil wurde, und das glücklichste Ereignis für die Geschichte seiner Kunst. Große Figuren in idealem, südlichem Raum, in freier Komposition nach eigener Wahl, im Gegenstand nur so weit gebunden, als es sich um Darstellungen handeln sollte, die einen wenn auch noch so losen Zusammenhang mit dem Leben des biologischen und zoologischen Instituts aufweisen sollten. Loser als dieser Zusammenhang auf dem Bilde von den zwei Frauen im Garten (Abb. 379) und von den Orangenpflückern ist, kann er nicht gut sein. Worauf es ankommt, ist der ganz große malerische

Stil auf der Wand, entwickelt von der menschlichen Figur aus. In dem Bilde der „Ruderer" ist er am reinsten ausgedrückt, in den „Bootsleuten am Meer" (Abb. 378) am sorglosesten. Das Bild mit den Frauen enthält, bei aller Größe des Aufbaus, so schöne Malerei, daß man an Renoir denkt, und das Stück mit den Orangenpflückern birgt schon das ganze Programm des späteren Marées. Denn trotz aller Herrlichkeiten ist dieser Zyklus noch nicht das letzte Wort seiner Kunst, wäre es wohl auch nicht gewesen, wenn er künftig immer nur Fresken hätte malen können. Er wollte noch bedeutender werden, noch strenger „das Gesetz" erfüllen, aus der Erscheinung der Welt nicht ihr Abbild hervorzaubern, sondern das Gesetz dieser Erscheinung mit neuen Mitteln aufbauen, der Natur hinter ihr Geheimnis kommend. Wie ein Baumeister oder wie ein Bildhauer, wollte er die menschliche Gestalt schaffen, in der Herrlichkeit ihres Organismus, von da aus den Raum als Bildraum konstruieren und zugleich Plastik und Raum als Einheit von Licht und Farbe in der Fläche gestalten.

Es war eine ungeheure geistige und phantasietätige Arbeit, die er da leisten wollte. Was ihm gelegentlich in kleineren Bildern, wie dem „Mann mit der Fahne" (Abb. 383), so mühelos glückte, kostete ihn bei größeren Aufgaben oft Jahre vergeblicher Arbeit. Wenn er für klare Beziehung zwischen Gestalt und Tiefenraum gesorgt hatte, so, daß jede Bewegung einer Figur, jedes Verhältnis ihrer Proportion in einem entsprechenden, antwortenden Verhalten des fest und leicht geschichteten Bildraumes aufging, fand er manchmal, ganz einfach, die Beziehung zur Fläche oder den Charakter der Farbe nicht. So malte er bisweilen seine schönsten Konzeptionen zuschanden, und Hauptwerke, wie die „Hesperiden", sind nicht ganz frei von solchem Überfrachtetsein. Aber wo er sich vollendete, wie, um das Schönste zu nennen, im „Heiligen Hubertus" (Abb. 382) und vor allem im „Rosseführer mit Nymphe" (Abb. 381) und vielen, sehr vielen anderen Leistungen, ist er so groß wie kein Monumentalmaler seines Jahrhunderts. Das Ziel, von dem Chassériau und Rethel träumten und an dem sie zerbrachen, hat Hans von Marées in solchen Werken erreicht: monumentale Form als große Fläche mit malerisch gestaltetem Raum und malerisch bewegter Atmosphäre. Im „Rosseführer mit Nymphe" ist nichts mehr von der Starre der Konstruktion zu spüren, die ihn in anderen Kompositionen manchmal bis an den Rand der Verzweiflung gebracht hatte. Dieser über allen Worten großartige, vollschwingende Rhythmus der Gruppe, logisch herausentwickelt aus den Figuren, die das Reichste und Tiefste ausdrücken, was Organismus der in erschöpfendster Ansicht gebauten Gestalt überhaupt zu geben hat, beherrscht das ganze Bild in Fläche und Raum. Zugleich aber ist sinnlich schönste Natur und landschaftlich große Stimmung darin, Stimmung von einer Zartheit und von einem schwebenden Geheimnis, wie man sie sonst nur vor Meisterwerken der größten Landschafter empfindet. Und das Bild vom „Heiligen Hubertus" enthält jenseits der großen, menschlichen Ergriffenheit eine Schönheit der Farbe, die ohne jeden kunsthistorisch faßbaren Zusammenhang mit dem Edelsten von Corot unmittelbar verwandt ist.

Dies ist vielleicht das Erstaunlichste an der Kunst des Meisters, daß er, so sehr man vor seinen Werken oft an das Größte aller Malerei, alter wie moderner, erinnert wird, niemals ein Nachahmer war. Nichts, keine Gestalt, keine Farbenharmonie, ist entlehnt. Er schuf sich alles selber. Als er Giorgione am nächsten kam, hatte er nichts von ihm gesehen, und wenn er in seinen Bildnissen bei seelischen Wirkungen ankam, die nur mit Rembrandtschen Wirkungen vergleichbar sind, etwa in dem Doppelbildnis von Grant und Hildebrand (Abb. 385), so hatte er Rembrandt aus seiner eigenen Seele gefunden. In der geheimnisvollen Mischung halb ein heller Südländer, halb ein verschatteter Nordmensch, war er der einzige, dem die Antike und Rembrandt keine unüberbrückbaren Gegensätze bedeuteten. In den Werken der Griechen fühlte er, was nie einer, nie ein Künstler vor ihm gefühlt hatte: die Magie und das Dämonische. Und hinter den Werken Rembrandts fühlte er, jenseits aller Mystik und jenseits aller Sphären von chaotischem Schweben des Lichts und Schattens im grenzenlosen Raume, etwas, was keiner vor ihm in Rembrandt gesucht hätte: die Plastik und das Statuarische. Nicht suchend fand er dies, sondern aus Tiefblick und Instinkt. Deshalb ist er kein Eklektiker, wie man gesagt hat. Eklektiker ahmen fertige Wirkungen nach. Und aus demselben Grunde ist er kein Klassizist. Er hat nie eine alte Form abgeleitet und entwickelt, sondern immer nur neue Formeln geprägt. Sondern er ist klassisch, wenn mit diesem Worte der Einklang von Seele und Körper, von Geist und Sinn, von Verstand und Herz gemeint ist. Größer als der Verstand des Mannes, der diese Komposition vom Rosseführer ersann, war der Verstand keines größten Stilisten; aber leidenschaftlicher als sein Herz, da er dieses Idealbild in eine Sphäre von luft- und lichterfülltem Farbenraum hinstellte, schlug nie ein Herz eines noch so schwärmerischen Malers.

Angesichts solcher Größe erscheint das Bedauern darüber, daß Hans von Marées, außer jenem einen Male in Neapel, niemals Fresken malte, beinahe müßig. Gewiß wäre es für das Glück des Daseins in Deutschland schöner, wenn Marées die Wände der öffentlichen Gebäude ausgeschmückt hätte, in der Art und dem Ausmaße, wie es seinem kleineren, französischen Zeitgenossen Puvis de Chavannes vergönnt war. Aber für die Wirkung seiner Kunst ist die Frage ihrer Verwendung, anders als bei Feuerbach, beinahe belanglos. Ihr Schöpferisches ist so einzig und so allgemein, daß es überall spricht.

INTERMEZZO: VOM BILDNIS DIESER EPOCHE

Die großen Maler der Epoche haben, wenn sie auch von ihrem Volke ganz, wie Marées, oder zeitweise, wie Leibl und Trübner, Feuerbach oder Böcklin, ignoriert wurden, auf dem Gebiete der Porträtmalerei doch in unmittelbarstem Zusammenhang mit ihm gelebt; einige von ihnen, zum Beispiel Feuerbach,

haben auch auf diesem Gebiete Dinge geschaffen, deren Wert über ihre sonst denkbare Problematik erhaben ist. Ob Romantiker, Klassizisten oder Realisten, die Aufgabe des Porträts brachte den Zwang, sich mit der Wirklichkeit, mit der gegebenen Form zunächst einmal auseinanderzusetzen, ganz gleich, was nachher als seelische Deutung oder als großer Stil aus dieser Wirklichkeit herausgestaltet wurde. Das formal malerische Problem, das sich dem Bildnismaler auftat, ward um so ehrlicher gelöst, je weniger der Künstler Spezialist dieses Faches war. Im 19. Jahrhundert, anders als in dem ihm sonst so verwandten 17. Jahrhundert, hat das Spezialistentum auch die größten Talente, wenn es sie einmal in den Krallen hatte, erwürgt.

Lenbach, der berühmteste Bildnismaler Deutschlands, war eine der begabtesten Erscheinungen seiner Zeit. Als er mit Hans von Marées im Auftrage Schacks nach Italien ging, um zu kopieren, ward sein schon damals bedenklich mit den Künsten der Imitation liebäugelndes Talent durch den tiefen Ernst seines Fahrtgenossen ein großes Stück hochgerissen, und er hätte, worauf seine frühen Landschaften (Abb. 306) unbedingt schließen lassen, ein großer Maler werden können. Aber eine Sucht, die Effekte in unvornehmer Ungeduld vorwegzunehmen, Seelisches nicht als Ergebnis einer langsamen, schauenden Zwiesprache zu geben, sondern vom Seelischen aus, was hier aber nur Physiognomisches sein kann, einen Charakterkopf zu stenographieren und das wirklich malerische Problem immer rücksichtsloser beiseitezuschieben, ruinierte sein Talent nicht weniger als eine falsche Altmeisterei, mit der er einer reich gewordenen Gesellschaft, mit Hilfe von tizianischem Goldfirnis und einer von Reynolds entliehenen Koloristik, schmeichelte und reiche Bürger des neuen Deutschland so malte, als wären sie italienische Nobili oder englische Grandseigneurs. Ein einziges Bismarckbildnis von Leibl würde das Schock Lenbachscher Bismarcks aufwiegen, schon als Ähnlichkeit. Das gute Werk ist bei Lenbach eine Ausnahme. An große Gruppenbildnisse, wie das des Prinzen Ludwig von Bayern mit seiner Familie, hat er sich später, trotzdem er dank seiner wahrhaft fürstlichen Stellung in München und Deutschland jeden Auftrag hätte haben können, nie wieder herangewagt. Und wenn er gelegentlich, wie in dem Bildnis des alten Kaisers (Abb. 307), wirklich Seelisches gab, ganz still und unaufdringlich, wo das Königliche neben dem Menschlichen nur Nebenerscheinung ist, so verdankt er dies, nächst der Erinnerung an seine mit Marées verbrachte Jugendzeit, wohl der inneren Hoheit dieses Fürsten, die selbst ihm Respekt abnötigte, an dem er es sonst, dem Menschen gegenüber, fast immer fehlen ließ.

Neben Lenbach trat alle Bildnismalerei, selbst die der offiziellen Hofmaler, in den Schatten. Winterhalter, der Liebling aller Höfe, der mit großer Haltung alle an ihn gestellten Ansprüche befriedigte, konnte in glücklichen Stunden Bildnisse von feinster Intimität und erlesener Pracht schaffen (Abb. 232). Sein Porträt der Prinzessin Albrecht von Preußen zeigt ihn auf seltener Höhe. Ganz unbekannt blieb der weiteren Öffentlichkeit der sächsische Kavaliermaler Ferdinand von Rayski (Abb. 206), der als Edelmann, halb wie ein Amateur, die

Landedelleute porträtierte, auf deren Gütern er als Gast und Jäger sich aufhielt. Er starb im Jahre 1890, im Alter von 84 Jahren, als eine der Kunstgeschichte unbekannte Größe. In der gesellschaftlichen Haltung seiner Bildnisse von einer selbstverständlichen Vornehmheit, die den Vergleich mit den englischen Gesellschaftsmalern des 18. Jahrhunderts aushält und die seiner englischen Zeitgenossen, selbst des Thomas Lawrence, an Unbefangenheit übertrifft, in der eindringlichen Charakteristik und in der Meisterschaft seiner offenbar autodidaktisch erworbenen Malerei müßte er als ein Phänomen an erster Stelle unter den Bildnismalern von Fach stehen, wenn die anderen, die Richter und Begas und Stieler, überhaupt mit so großem, künstlerischem Maßstab können gemessen werden.

Selbst in den Ländern, deren moderne Malerei für die große Kunstgeschichte kaum in Betracht kommt, treten plötzlich im Bildnis doch Künstler von bedeutendem Wuchs auf. Von dem Italiener Gino Fattori, 1825 in Livorno geboren und 1908 in Florenz gestorben, weiß die Kunstgeschichte nur als Schlachtenmaler und Pferdedarsteller. Seine Bildnisse aber, besonders die in den sechziger Jahren gemalten, aus der Zeit, ehe er sich mit dem Impressionismus auseinandersetzte und ehe er dann, zufällig, auf eigene Hand, Lösungen von Hodlerscher Art fand, haben manchmal, neben sehr kultivierter Malerei, einen genialen Zug von durchaus eigener Prägung (Abb. 534). Ähnliches gilt von dem Schweizer Frank Buchser (Abb. 517). Etwas so Bedeutendes wie das Porträt einer Engländerin, aus den fünfziger Jahren, hat er nachher auf keinem Gebiete jemals wieder geschaffen.

EDOUARD MANET

Jene Revolution, von der Courbet vermeinte, er habe sie mit seinem Realismus vollzogen, setzte in Wirklichkeit Edouard Manet durch (Abb. 429 bis 439, Taf. XXXV, XXXVI). Zu seinem Lehrer Thomas Couture, einem koloristisch sehr begabten Historienmaler aus der Nachfolge des Baron Gros, sagte er einmal: „Ich male, was ich sehe, und nicht, was anderen zu sehen beliebt." Der junge Mann proklamierte das Recht der Individualität und verachtete die Schule. Das Licht im Atelier schien ihm ebenso falsch wie die Haltung der Berufsmodelle, kurz er fand alles, was man lernen konnte, unwahr und theatralisch und unnatürlich. Seine Ideale waren „Contemporanéité" und „Humanité", das Leben der Gegenwart, des Alltags und die Natürlichkeit im weitesten Sinne, in einem Sinne, der Ehrlichkeit und Unverdorbenheit der Sinne, Unabhängigkeit und Echtheit der Instinkte mit umfaßt. Gegenwart malen und sie natürlich malen, hatte Courbet auch gewollt. Das Neue an Edouard Manet war, daß er sich ganz rückhaltlos auf den Boden der weltanschaulichen Tatsachen stellte und den „Schein", die Erscheinungs-

form der Dinge, für wichtiger hielt als die Dinge an sich. Er sah die Welt im Licht, hell-einfach und in großen Massen. Aber zugleich liebte er die leuchtenden Farben und wollte nicht, daß das Licht sie zerstöre. So gewöhnte er sich daran, die Welt im Freien zu sehen und das milde, gleichmacherische Licht des Ateliers zu vergessen. Deshalb mußte er einfach und in großen Strömen malen. Breite Bahnen von Licht setzte er gegen schwere Massen von Dunkelheit, und eines half dem anderen. Auch die dunkelsten Bilder von Manet, die aus der „spanischen" Zeit, die sehr viel Schwarz enthalten, wirken heller, leuchtender als Courbet. Manets „Olympia" sieht neben Ingres' „Odaliske", die doch hell auf Hell steht, aus wie künstlich beleuchtet. So sehr reflektiert dieser Akt.

Sein Verhältnis zu Courbet zeigt, wie sehr der Meister von Ornans einer alten und wie sehr Manet einer neuen Zeit angehört. Als er seine „Olympia" im Atelier stehen hatte, meinte Courbet: „Das ist ja eine Spielkarte, eine Pikdame!" Manet begriff sofort und blieb im Bilde: „Und Ihr Ideal, Herr Courbet, ist eine Billardkugel!"

Manet modellierte seine Körper und seine Gegenstände nicht mit langsamem Anlegen nach Licht- und Schattenmassen, die er dann mit einer Farbschicht überzog, er modellierte nicht mit nachahmender Behandlung der Stofflichkeit, um plastische Rundheit vorzutäuschen. Sondern er malte, was er sah: die Oberfläche der Dinge, gewoben aus Licht und Farbe. Die Fläche so oder so hell, so oder so dunkel. Und die Farbe nicht nur als Fleck von bestimmter Dichtigkeit oder Intensität der Mischung, sondern zugleich als so oder so heller Lichtwert. Den Bildraum schuf er sich nicht mit geometrisch konstruierter Linearperspektive, sondern er vermittelte die Illusion von Raum und Tiefe durch die Abtönung der Helligkeitsgrade und der Farbenstärke. Er hatte zu beobachten gelernt, wie sich die Farbigkeit eines Dinges in der Entfernung und durch die Wirkung der Luft verändert, und machte mit Luft Perspektive. Und dann ließ er die Zwischenstufen aus und gab nur das, was für die Gesamtwirkung wesentlich schien. Daher sehen seine Bilder im ersten Augenblick flach und manchmal sogar ein wenig plakatmäßig aus. Der Mangel an schwellender Modellierung und an schmeichelnden Zwischentönen ist etwas Dürftiges, und das Ganze wirkt kühl und uninteressant und bisweilen sogar hart.

Die „Olympia", das erste Meisterwerk des Dreißigjährigen (Abb. 429), ist ein hartes Bild, kahl und herbe. Das Mädchen liegt mit eckiger Grazie ausgestreckt und paradiert ihre Helligkeit gegen einen ganz dunklen, aus Mahagonirot und Flaschengrün zusammengestellten Grund. Übergänge zwischen ihrem Licht und diesem Dunkel existieren zunächst nicht, bis dann die Mulattin aus der Finsternis kommt, aber auch wieder in Kontraste von Schwarz, Weiß und Rosa gespannt, mit den bunten Blumen bewaffnet. Das mit bläulichen Schatten gearbeitete Bettzeug macht das Fleisch noch kühler, und der gelbe, buntgestickte Schal läßt es elfenbeinern erscheinen. Aber daneben steht wieder der harte Kontrast von gedecktem Rot in großer Fläche. Alles hart gegen hart, flach gegen flach hingesetzt. Aber gerade deshalb leuchtet der Akt so ungebrochen. Und

nun beginnt er sich so langsam zu modellieren. Was zunächst wie ein großer weißer Fleck erscheint, ist belebt von zartesten Nuancen feinster Farbigkeit, das Zartgelbliche des Fleisches ist hier und da mit mildem Rosa getönt, unmerklich, als Rosa kaum noch wirksam wegen des leuchtenden Rosa in der Haarschleife und des hellen Korallenrot im Strich der Lippen. Licht und Farbe schweben im Gleichgewicht, mit sicherer, aber behutsamer Hand sind die Akzente gesetzt. So viel reine, wunderbar edle Farbe bei derart strahlendem Licht kannte man in keiner Malerei. Dies war ein Programm und ein Problem zugleich, und die unbegreifliche Kühnheit des Griffes konnte auch verwöhnte, nicht nur stumpfe Augen verletzen. Paris schrie auf über dieses Bild, es erregte einen ungeheuren Kunstskandal, man warf dem Künstler unsittliche Gedanken vor. Manet, ein feiner und, bei aller künstlerischen Schamlosigkeit, sehr vornehmer Mensch, litt unter der Wut und flüchtete schließlich nach Spanien.

Spanien war ihm lange Zeit in der Kunst platonisches Ideal gewesen, er sehnte sich dorthin, zu Velazquez und Goya, und die Straßenjungen Murillos gefielen ihm nicht weniger als Velazquez' Bettler, wegen des „esprit de la rue". Aber nun passiert das sehr Merkwürdige, daß nach der Rückkehr aus Madrid, wo er übrigens nur vierzehn Tage gewesen war und wo er sich persönlich ziemlich unglücklich gefühlt hatte, das Spanische aus seiner Kunst so gut wie ganz verschwindet. Als er es in Wirklichkeit gesehen hatte, gefiel es ihm nicht mehr ganz so gut, es beflügelte seine Phantasie nicht mehr so feurig, er dachte künftig an diese Liebe seiner Jugend dankbar, aber ohne Rausch.

Aber dennoch ist für die Gestaltung seiner Kunst dieses Spanische wichtiger als sein kunsthistorisch viel genauer belegbares Verhältnis zu den Italienern, die er sehr geliebt hat. In den Museen, nicht nur im Louvre, sondern auch in Holland, Deutschland und Italien, studierte und kopierte er nicht nur Tizian und andere Venezianer, sondern vornehmlich auch italienische Primitive, Filippino Lippi und Ghirlandajo. Aber so bedeutungsvoll dies auch sein mochte, wichtiger war doch das Spanische, weil es nicht aus dem Museum, sondern aus der lebendigen Sehnsucht seines eigenen Wesens stammte, das diese eine Seite seiner Rasse zu steigern verlangte. Der Anblick einer Truppe von spanischen Tänzern, die im Jahre 1860 ein Gastspiel in Paris gab und der auch Lola de Valence angehörte, hatte diese Sehnsucht entzündet. Manets Auge berauschte sich an dieser malerischen Schönheit, an dem bunten Kostüm, an der Bewegung, an dem Tempo und der Rasse. Dies war es, was er suchte. Die Natürlichkeit und die Pracht des wirklichen Lebens. Später lernte er, dies überall zu sehen, in den Straßen von Paris und in einem Café am äußeren Boulevard. Hatte er bis dahin mühsam seine Farbe gesucht, so wird er jetzt plötzlich ganz sicher. Er setzt reine Farbe über reine Farbe, modelliert die Fläche der Farbe leise in sich selber und sieht auch noch in einem Braun oder Grau so viele Nuancen, daß diese Nuancen beinahe wie Kontraste wirken. Er vermeint, sich Velazquez zu nähern, und in Äußerlichkeiten der Palette, in der Harmonie von Schwarz und Grau mit Rosa sind tatsächlich Beziehungen. Aber Manet

organisiert das Farbige energischer und logischer, er hatte mehr Sinn für das Gleichgewicht der Töne in der Fläche, kurz, für Valeur. Er macht die Farbe selbständiger, weil er sie von vornherein als Lichtwert empfindet. Von Courbets Begräbnis zu Ornans sagte er, bei aller Bewunderung, es sei zu schwarz. Es war nicht das Schwarz an sich. Manet liebte das Schwarz, sein Schwarz ist sehr edel. Es war vielmehr das plötzliche Aufhören der Dunkelheiten, mit den Unklarheiten, in denen der Blick sich plötzlich verirrt. Auch jenes Finstere der Kellerbeleuchtung, in dem das plötzlich hereinfallende Licht so gespenstisch wirkt und dem Caravaggio und Ribera, und in der Nachfolge Courbets dann Théodule Ribot, ihre großen Effekte verdanken, war ihm auf die Dauer etwas unbehaglich. Er wollte, auch wenn er mit großen Flächen von Schwarz arbeitete, mehr Gesamthelligkeit. Und diese Helligkeit als Anschauung, Helligkeit in Licht und Farbe, gab ihm Spanien, seine spanische Sehnsucht und das Genießen des südlichen Lichtes.

Manet war kein konsequenter Pleinairmaler. Bis in seine letzten Jahre malte er Freilichtbilder und Atelierbilder gleichzeitig. Nur hat er sein Sehen am natürlichen Licht erzogen, alles immer in der natürlichen Beleuchtung studiert. Und so hat er, durch die Freundschaft mit den Impressionisten, besonders mit Claude Monet, den Entdecker des Pleinairs, gefördert, an den großen neuen Entdeckungen mit teilgenommen, an der Beobachtung der ewigen Veränderung des Lichtes und der Atmosphäre und der Farbigkeit der Schatten. Er benutzte diese Entdeckungen ganz logisch, weil er der Natur vollkommen naiv und vollkommen schamlos gegenübertrat. Weil er malte, was er sah, das heißt, wie er es sah, und weil er, wenn er die Frau mit dem Degen in der Arena als Erscheinung ansah, von dem Reiter im Mittelgrunde nur einen flüchtigen Schatten wahrnahm und von den Zuschauern im Hintergrunde nur ein paar helle und dunkle Farbflecken. „Der Geschmack am Freilicht kommt uns von Delacroix", hat Manets Freund Fantin-Latour einmal gesagt. Wer die Erscheinung so studierte wie Delacroix, war von Anlage Pleinairist, auch wenn er selten oder fast nie Landschaften malte. Das Reich der Phantasie, in dem sich Delacroix' Welt abspielt, war ein Pleinair-Reich und so ist auch Manet, der Delacroix' Doktrin „eisig" fand und sich an Ingres viel stärker erregte, was die Anschauung anlangt, ein Fortsetzer Delacroix'.

Ein Landschaftsmaler im eigentlichen Sinne war Manet nicht. Zum Spezialisten war er zu vielseitig, und ein Programm hatte er nicht. Die Landschaft behielt für ihn immer einen leisen Charakter von Fremdheit; auch wenn er das Meer, das er so liebte, malte, mußten menschliche Dinge oder Erinnerungen an menschliche Dinge mit im Spiele sein. „Paysage intime" interessierte ihn nicht, das hatte es wohl für eine Zeitlang genug gegeben, und wenn Manet für sein „Déjeuner sur l'herbe" (Abb. 430) einen Wald brauchte, malte er keine heroische Größe und keine lyrischen Winkel hinein, sondern holte sich aus dem Gehölz die Farben und das Licht, das er brauchte, malt mitten zwischen dem Gehölz kahle, fast nur Licht reflektierende Flächen, und das schwimmende, tiefgründige Smaragdgrün bricht er mit kaum in sich bewegten nackten Flecken

von Weiß, Gelb und Tabakbraun. Aber dennoch hat er die schönsten Landschaften gemalt. Die Meister von Barbizon hatten, stadtflüchtig, die Landschaftskunst hinausgetragen aus der Stadt. Manet holte die Landschaft zurück nach Paris. Eine banale Straße malerisch zu sehen, sie im Licht zu vergolden und Farben von durchsichtiger Magie darüberzustreuen, so funkelnd, so kostbar, daß man plötzlich das Leben, das Leben schlechthin, liebt, und dabei dann an der Landschaft als solcher fast kühl vorüberzugehen, dies beweist noch keine menschliche Eingeengtheit und künstlerische Kälte. Manet nahm sich mit unvergleichlich feiner Empfindsamkeit aus der Landschaft mehr als das Motiv, er nahm sich das Leuchten und die Farbe aus ihr und baute sich damit eigene leuchtende Räume. So viel von dem unendlichen Zauber der Nacht, wie Manet in den „Hafen von Boulogne" hineingeheimnißte, hatte auch Daubigny mit seinen lyrischsten Bildern nicht gegeben. Man fühlt die endlose Weite der schwellenden Nacht und die Kälte der Sterne, und die Dinge der Erde erscheinen schwarz und fremd.

Mit der Zeit wird Manets Palette heller, die Schatten, wenigstens als Kontraste, verschwinden und werden farbig, blau und violett. Im Jahre 1870 hatte er den ihm befreundeten tüchtigen Impressionisten de Nittis mit Frau und Kind „im Garten" gemalt und sich seither immer leidenschaftlicher mit dem Studium der Atmosphäre eingelassen, mit ihrem „verführerischen Glanze". Aber er verfiel dabei nicht in System und Theorie, sondern blieb der sensible, geistig helle Anschauungsmensch. Nahm er die Gewichte bisher energisch durch die starke Sprache von Licht und Schatten, so nimmt er sie jetzt ebenso energisch durch das Wechselspiel von Licht und Farbe und opfert nicht das geringste von seiner geschmeidigen Struktur. Er ließ sich auch von der schönsten Wirklichkeit im Grünen nicht verführen, er wahrte immer die Distanz. Auch vor dem überraschendsten, flüchtigsten Zauber der Erscheinung hielt er stand. Als er aus dem Fenster blickte und in golden funkelndem Sonnenlicht die Straße sah, alles Schattenhafte in durchsichtigstem Blau mit hellbronzegrünen und orangeroten Lichtern auf den tiefsten Stellen, selbst da verlor er sich nicht, sondern hielt alles in den ausgewogensten Gewichten. Er bleibt in seiner Farbenskala, die heller ist als die der Natur; kein noch so schönes Karminrot einer Fahne stößt ein Loch in die nebelhaft dünne Atmosphäre, kein noch so aufregendes Aquamarinblau neigt nach Saphirblau hinüber. Er malt nicht immer alle Schatten hell, um Hell zu malen. Das „Landhaus in Rueil" (Abb. 439) aus seiner allerletzten Zeit, nimmt die Spannungen weiter. Vorn in den Zweigen geht das Dunkelgrün bis fast an das Schwarz hinan. Er sah es so. Aber deshalb reichen auch die leichten karminrosa Schatten am Fries des Hauses bis Krapplack und die Blüten auf den Beeten bis in tiefe Schichten von Dunkelorange hinein. Mit diesen tiefen Punkten komponiert Manet das Gerüst des Bildes, instinktiv, aus innerem Gleichgewichtsgefühl. Was als Anschauungserlebnis eine Sekunde war, ganz leicht, ganz schwebend, ist aus dauerhaftesten Elementen aufgebaut.

Manets Sehnsucht war immer die große, bedeutende Figur. Er suchte interessante Charaktere. Erst spanisch, im Kostüm (Taf. XXXV), dann, wie im „Rouvière als Hamlet", von der Bühne her, und schließlich auch hier das Alltägliche. Die „Frau mit dem Papagei" hat, bei aller mondänen Eleganz, doch noch ein wenig Kostümiertes. Je freier und natürlicher er sich in seinem durch ewige Anfeindung bis zum Polemischen gesteigerten Unabhängigkeitsdrang entwickelte, um so mehr verlangte es ihn nach starkem menschlichen Ausdruck. Da begegnete ihm, im Jahre 1875, wo er in Holland war, zum zweiten Male Frans Hals. Jetzt macht er eine Pause in seiner Entwicklung, malt den „Bon Bock", von dem Stevens boshaft sagte, er trinke Haarlemer Bier, und ruht sich etwas aus, bei blendender Malerei und faszinierendem Ausdruck. Man findet einen Augenblick Manet nicht wieder. Der Mann sitzt so holländisch eng im Raum, er sitzt so courbethaft nah und drängt sich und seine Bonhommie ein wenig auf; bis man in den schön gemalten Händen die Meisterhand wiederfindet und begreift, daß solche Stilübung vielleicht nötig war, um dann den „Desboutin" in ganzer Figur (Abb. 432) hinzustellen. Auch der ein Montmartrois, ein Typ, aber mit unendlicher Vornehmheit aufgefaßt, mit stiller, warmer Gelassenheit gedeutet. Es ist ein ungewöhnliches Werk, eine unerwartete Steigerung jener malerischen Art, die sich im „Bon Bock" ankündigt. In diesem „Artiste" liegt eine menschliche Tiefe, die Manet sonst selten zeigt. Das Bild muß sehr ähnlich gewesen sein. Der Ausdruck in dem nachdenklichen Männerkopf ist von einer hinreißenden Innigkeit, von jener Feinheit und Zartheit des Gefühls, die oft durch Blick und Ton einer flüchtigen Sekunde offenbar werden. Aber auch ein ungeheurer Drang nach innerer Freiheit spricht aus diesem Werk, das in seinem Verzicht auf schöne Farbe fast asketisch wirkt. Alles ist Mittel, der stille Reichtum von Schwarz, Weiß und Gelb ist zurückgedrängt, und nur der Geist der souveränsten Malerei ist lebendig.

Wie jeder große Künstler empfängt Manet immer sein „Gesetz vom Objekt" und legt sich nie auf eine, wenn auch noch so glückliche Formel fest. Ist er, der elegante Pariser von aristokratischen Allüren, gegenüber diesem Typus vom Montmartre in seinem Vortrag derb und fast ein wenig rüde, so wechselt er sofort die Hand, als es ihn reizt, den andern ungebundenen Typus des modernen Lebens zu malen, die sogenannte „Nana". Mit der Heldin des Zolaschen Romans hat sie eigentlich sehr wenig zu tun. Sie heißt so, weil der Typ damals so getauft war. Auch das feine Genrehafte, das in dem Gemälde versteckt liegt, hat nichts Indezentes. Die blonde Person, die da in dem kostbaren Milieu der femme soutenue steht und sich pudert und die Lippen schminkt, diese reizende Person hat, genau wie Manet, etwas so Gesundes und Naivgebliebenes, daß man auf Hintergedanken gar nicht kommt, sobald man nur einen Augenblick, vergleichend, an solche Szene in der Wirklichkeit denkt. Künstlerisch aber war das Motiv gefährlicher; es ist doch der „Chic de Paris", den Manet zu malen sich unterfing. Indessen, die Gefahr, in öde Eleganz zu verfallen, vermied Manet durch eine sehr weitgehende Entmaterialisierung des Stofflichen.

In jenen Jahren hatte Manet eine ausgesprochene Vorliebe für helles Blau mit Rosa, so wie früher für Schwarz mit Rosa. Das viele Malen im Freien, besonders am Wasser, hatte ihm die Vorliebe für die damals unbekannte Leuchtkraft dieser kühlen Farbe gegeben. Es wird immer heller unter seinem Himmel. Nicht immer aber bewältigte er das Problem restlos, er fand nicht stets sofort das Gleichgewicht zwischen der strahlenden Helligkeit der Landschaft und den Gestalten „im Boot" und übernahm sich bisweilen im Format. Es macht doch ein wenig nachdenklich, zu sehen, wie im „Gewächshaus" (Abb.438), wo doch alles schattenlos und wie im Freien dasteht, eine Geschlossenheit erreicht ist, die im „Boot" nicht ganz realisiert wurde. Er wollte sich von den Sonnenflecken die Flächen seiner Figur nicht zerstören lassen und fand den Ausweg unter einem schützenden Glasdach. Das Bild ist fest und reich, dabei flüssig und leicht gemalt, architektonisch sicher, von der äußersten Souveränität, als Ganzes der Malerei kühl, wie der Vorgang. Bei soviel feiner Lebendigkeit im Aufbau wäre größere Lebendigkeit des Ausdrucks in den Gesichtern am Ende störend. Der Gegensatz zwischen dem Undurchdringlichen in der Modellierung des Frauenantlitzes und dem etwas Skizzenhaften des Männerkopfes sagt alles, was Manet über das Menschliche zu sagen für nötig fand. Für bewegtere Szenen, wie etwa das „Skating" oder das „Café", entwickelte er den Stil des Desboutin zu größerer Robustheit und charakteristisch betonter Schärfe.

In seinen letzten Jahren, als ihn ein Rückenmarksleiden an der Bewältigung größerer Aufgaben verhinderte, malte Manet viele Frauen. Und Blumen. In seiner Stillebenkunst feiert sein unvergleichliches Malenkönnen Feste von unerhörtester Art. Er veredelt die Materie wie nie zuvor. Niemals ist er aufdringlich an Realität, immer ganz geistig. Er malt seine Blumen, seinen Flieder (Abb.436), seine Rosen und auch seine Melone und sein Spargelbündel wie aus der Erinnerung, schöner, leuchtender und gleichmäßiger als je die Wirklichkeit sein kann.

Manet hat die Welt von Farbe und Ton, die über diesen Dingen liegt, von ihnen abgezogen und selbständig gemacht — und dadurch unvergänglich. Was er im Augenblick, in der Sekunde, gesehen und genossen hatte, arbeitete er in seiner anschauenden Phantasie mit einer unablässigen, unheimlichen Energie durch, bis der letzte Rest von Realität und grober Stofflichkeit ausgetilgt, bis alles feste, unverrückbare Erscheinung geworden war.

DIE IMPRESSIONISTEN

Was Edouard Manet dem Impressionismus gegeben hat und was andererseits er den Impressionisten verdankt, läßt sich nicht genau ausrechnen. In schöpferischen Zeiten ist nicht jeder Künstler ängstlich auf sein geistiges Eigentum erpicht, sondern die Beziehungen zwischen den schöpferischen Naturen bestehen in einem fortwährenden wechselseitigen Geben und Nehmen. Sicher

hat der junge Claude Monet von der flächigen Malerei Edouard Manets im entscheidenden Augenblick wesentliche Anregungen empfangen, und sicher ist Manet auf seinem Wege zur unmittelbaren Wiedergabe des Natureindrucks stark beeinflußt worden von dem leidenschaftlichen und folgerichtigen Pleinair der impressionistischen Landschafter. Aber in der Folge haben sich die beiden Künstler, so sehr sie sich manchmal berührten, doch ganz verschieden entwickelt, so, daß man ihre Bilder niemals miteinander verwechseln kann. Und ebenso, wie es falsch ist, Manet als reinen Impressionisten zu bezeichnen, ebenso falsch wäre es, den künstlerischen Einfluß Manets auf den Impressionismus allzusehr zu betonen.

Daß man eine bestimmte Gruppe von Künstlern mit dem Namen „Impressionisten" bezeichnete, war ursprünglich ein Zufall. Claude Monet hatte in einer Ausstellung ein Bild, für das er keinen Namen wußte, „Impression" betitelt. Es war ein Sonnenuntergang über dem Meere, nichts weiter darauf als Wasser und Himmel und Atmosphäre. Ein Bild, das fühlte Monet, war es nach damaligen Anschauungen nicht, aber eine Studie war es auch nicht mehr. Hier liegt der entscheidende Punkt. Courbet und Corot hatten vor der Natur im Freilicht ihre Studien gemalt und sie dann im Atelier zu Bildern verarbeitet. Claude Monet, der überzeugte Pleinairist, kannte den Unterschied zwischen Bild und Studie praktisch nicht mehr. Er malte nur vor der Natur. Seine Bilder sind vom ersten bis zum letzten Pinselstrich im Freien entstanden. Die Studie steckt im Bilde und das Bild ist nichts weiter als die zu Ende geführte Studie. Wenn der Künstler seine Natureindrücke vollkommen wiedergegeben hatte, war sein Bild fertig, und er wußte nichts mehr hinzuzufügen.

Dies klingt nach sehr wenig, ist aber im Grunde sehr viel. Claude Monet wollte den ganzen Natureindruck auf der Leinwand festhalten: das ganze Spiel von Luft und Licht, von Atmosphäre und Farbe in all seinen so unendlich vielfachen Erscheinungen und Durchdringungen in dem ganzen reichen Wechsel von gegenseitigen Beziehungen, den Einfluß des Lichtes auf die Farben in all seinen tausend Brechungen und Spiegelungen, aber auch den Einfluß aller atmosphärischen Elemente, nicht nur der Luft als Ton, als Lufttön, als Farbe, sondern auch den Einfluß der Trockenheit oder der Feuchtigkeit, den Einfluß des Windes und der bewegten Luft, kurz, jenes unfaßbare Spiel der ewig veränderlichen Elemente; ob der Himmel bedeckt oder klar ist, ob die Wolken schnell oder langsam ziehen und wie die Teile einer Landschaft, die dem unmittelbaren Sonnenlicht ausgesetzt sind, in der Durchsichtigkeit ihrer Schatten die Reflexe des Himmels empfangen. Der Künstler, begeistert über die Schönheit der Welt, von der er weiß, daß sie nur eine Sekunde dauert, will dem Augenblick Dauer verleihen.

Hierzu gehört ein ungeheures Studium ewig wachsamer Beobachtung, von schnellstem Erfassen der Erscheinung mit fortwährend geschärften und verfeinerten Sinnesorganen. Die ewig wechselnde Naturerscheinung aufzunehmen und blitzschnell als ein Ganzes vor sich hinzustellen, immer mit dem

Hintergedanken an die Veränderung der farbigen Erscheinung, dieses Sehen — und zuletzt ist es dieses Sehen, welches man als impressionistische Sehweise bezeichnen muß — ist ein schöpferischer Akt, nicht etwa nur ein geduldiges, passives Stillehalten der Organe, nicht nur ein mechanisches Aufschreiben der Beobachtungen. Paul Cézanne hat einmal gesagt: „Monet ist nur ein Auge, aber mein Gott, was für ein Auge!" Seit Monet und durch Monet hat die Welt erst gelernt, wie reich und wie bunt die Welt ist, wenn man sie als ein Spiel von Farbe und Licht ansieht, und wir alle sehen die Natur heute so wie Claude Monet als erster sie sah. Noch ein anderes Wort von Cézanne ist aufschlußreich, das berühmte Wort: „Nicht wahr, der Himmel ist blau; sehen Sie, und das hat Monet entdeckt."

Dieses konsequente Arbeiten im Freien, immer unter freiem Himmel, ganz gleich bei welchem Wetter, hatte nun nicht nur die künstlerische Folge, daß die Malerei heller wurde. Farbe ist Licht, und wenn von allen Seiten das Licht strömt, bekommen nicht nur die Farben eine starke Leuchtkraft, sondern alles wird hell, auch die Schatten, das Schwarz und das Grau, verschwinden. Schließlich werden die Schatten farbig, und Schatten im Halblicht und Reflexe sind dann keine Gegensätze mehr zum Licht, sondern nur eine andere, gleichfalls farbige Form des Lichtes. Aber diese leidenschaftliche Beobachtung der farbigen Naturerscheinung, bis in ihre feinsten und tausendfältigsten Nuancen hinein, führte neben dieser großen Helligkeit auch zu einer anderen Art des malerischen Vortrages. Da in der Natur unter dem Einfluß des Lichts und der Atmosphäre alles in ewigem Wechsel begriffen ist, mußte diesem schnellen und wachsamen Sehen nun eine schnellere, lebendigere Niederschrift folgen. Nicht nur das Auge, sondern auch die Hand arbeitet jetzt eiliger. Die einzelnen Dinge in der Natur, ein Baum, ein Flußlauf, ein Haus, ein Mensch, können nicht mehr modellierend gezeichnet werden, sondern müssen, wenn sie der Gesamterscheinung untergeordnet sein sollen, als Farbflecke schnell hingeschrieben werden, und die Farbflecke müssen mit offenem Pinselstrich und unverbunden stehenbleiben, skizzenhaft nur angedeutet, nur als Illusion. Wären alle Einzeldinge bei solchem Sehen fertiggemacht, so würde das Auge des Betrachters sich an solchen Einzelheiten festsaugen und nicht mehr die Gesamterscheinung mit ihrem Wechsel aufnehmen können. Die Farben werden nicht mehr, wie bei Constable und Delacroix, auf der Palette oder auf der Leinwand gemischt, sondern dieser Mischungsprozeß wird dem Auge des Beschauers überlassen. Dies ist die neue, hohe Wahrheit, die der Impressionismus entdeckt und die er in unsäglichen Kämpfen mit dem Publikum schließlich durchgesetzt hat. Rückschauend versteht man, daß dieses neue Sehen solche ungeheure Empörung hervorrufen mußte. Es war wie alles Schöpferische durchaus neu, und wenn man eben noch um Courbet gekämpft hatte, so konnte man unmöglich sich jetzt mit dieser ganz anderen Art auch schon wieder abfinden.

Claude Monet war mit Courbet befreundet und hat von ihm in seinen Anfängen manche Förderung erfahren, ebenso wie von Manet. Als junger Mensch

von den ausgezeichneten Landschaftern Boudin (Abb. 465) und Jongkind (Abb. 464), die in der Gegend von Havre einen persönlichen Impressionismus der Marinemalerei trieben, stark angeregt, begeisterte er sich in Paris für Troyon und seine leuchtenden Nebel, lernte während einer zweijährigen Dienstzeit bei den afrikanischen Jägern die Lichtfülle des Orients kennen, war dann, nach Paris zurückgekehrt, einige Wochen im Atelier Gleyres, des feinen Klassizisten, und stellte sich dann, hingerissen von der Schönheit der neuen Malerei Edouard Manets, auf eigene Füße. Das große Bild der Dame im schwarzgrünen Seidenkleid, die „Camille", vom Jahre 1866 (Abb. 456), ist eine Huldigung an Edouard Manet. Aber im Laufe der Zeit trieb es den jungen Künstler in die freie Natur hinaus. Er glaubte, gegen den Widerstand Courbets und Manets, die große Figurenmalerei auf das Gebiet des Pleinairs übertragen zu können und malte, wie Manet, ein Frühstück im Grünen mit vielen Figuren im Sonnenlicht. Später aber, je weiter er mit seinen Beobachtungen kam, gab er die Figurenmalerei auf und wurde reiner Landschafter. Er findet Gesetz und Lehre der malerischen Lichtkunst und wird der große Maler der Landschaftserscheinung. Die Stimmungen, die er aus der Natur herausgezaubert hat, mit der leuchtenden Farbigkeit und dem strahlenden Glanze der Lüfte, mit der Herrlichkeit des Wassers, am Meer und an den Flüssen, mit der bunten Poesie des Himmels bei Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, mit der Zartheit der Frühlingsfelder und der tollen Buntheit seiner Blumengärten, — alles dies gehört zu den größten Kostbarkeiten der modernen Malerei. Man genießt und bewundert an diesen Bildern nicht nur die starke Naturfülle und die große Empfindung vor der Herrlichkeit der Welt, nicht nur dieses zauberhafte Festhalten und Verewigen eines schönen, flüchtig verschwindenden Eindrucks, sondern, künstlerisch, die schöne Distanz, die er bei aller Liebe zur Erscheinung innehält, dieses leidenschaftliche Umsetzen der Natur in eine Skala von Farben und Lichtern, die immer im Gleichgewicht bleibt, wo jeder Ton von einer zarten Richtigkeit ist und wo das Gesetz der Valeurs, das Gesetz von der Farbe als Ausdruck der Lichtstärke, bis in die feinsten und letzten Beobachtungen gewahrt bleibt. (Abb. 457—463, Taf. XL.)

Es steckt in dieser Kunst neben einer großen und begeisternden Naturfreude auch ein großes Teil Wissenschaft und wissenschaftlicher Beobachtung, und es bleibt daher erstaunlich, daß Claude Monet sich praktisch mit der Schule des Neoimpressionismus nicht eingelassen hat. Diese Neoimpressionisten, Seurat (Abb. 510, 511) und Signac (Abb. 505) zum Beispiel, führten das wissenschaftliche Studium der Farberscheinung und Lichterscheinung bis zu seiner äußersten Konsequenz durch nach der von Chevreuil ausgearbeiteten optischen Lehre vom Sonnenspektrum. Sie wollten, was auch Monet wollte, der Natur hinter ihr Geheimnis bei der Erzeugung der farbigen Erscheinung kommen. Aber nicht nur, wie Monet, auf rein anschaulichem Wege, sondern auf gedanklich wissenschaftlicher Basis. Ohne es zu wollen, entfernten sie sich ein wenig von der Natur. Wollten sie zum Beispiel ein Haus mit blauem Schieferdach malen, so sahen sie sich nicht zunächst das Haus an, sondern studierten die Farbe des

Himmels. Die war, beispielsweise, orange, und so setzten sie auf dieses Hausdach blaue und orange Farben und, wegen des Prismas, weiße Striche. Außerdem aber setzten sie noch grüne Striche hinein, die ihnen die naive Erscheinung nun ganz und gar nicht lieferte, weder im Dach noch im Himmel noch in der Luft. Sie wußten aber aus ihren optischen Studien, daß die Farben im Spektrum auch Komplementärfarben haben und daß das Auge, wenn es Orange, Blau und Grau sieht, im Unterbewußtsein auch Grün mit aufnimmt. Da also der Beschauer, ohne es zu wissen, Grün ergänzt, malt der Künstler auch Grün mit hinein.

Das Ergebnis eines solchen Vorgehens ist eine Art von Mosaik oder Farbgewebe, in dem jeder Ton geteilt ist, in dem jeder Pinselstrich kein Strich mehr ist, sondern ein Punkt, der mit der Spitze des Pinsels aufgesetzt wird, und zwar immer in gleicher Größe, ganz gleich, ob das Dargestellte die Spitze eines Segels ist oder ein Blatt an einem Baum oder ein Punkt im bewegten Wasser. Diese Neoimpressionisten meinten auf diese Art die unmittelbare Leuchtkraft der Farbe in der Natur zu erreichen, und tatsächlich haben diese Bilder, rein malerisch genommen, bisweilen einen sehr starken Farbglanz. Doch wurde das Prinzip unter ihren Händen zu Tode gehetzt und tötete die Persönlichkeit.

Claude Monet, so sehr sein Instinkt ihn vor solcher Mechanisierung bewahrte, machte sich natürlich mit dieser neuen Lehre theoretisch vertraut, und wenn Ende der achtziger und Anfang der neunziger Jahre auch seine Bilder eine noch stärkere Leuchtkraft gewinnen, so hängt dies wahrscheinlich mit diesem immer stärker werdenden Studium der farbigen Erscheinung in der Natur zusammen. In seinen Briefen liest man oft, wie verzweifelt er um seine Probleme kämpfte. Als er im Jahre 1888 an der französischen Riviera war, schrieb er: „Es ist hier so schön, so klar, so leuchtend, man schwimmt in der blauen Luft. Es ist schrecklich."

Er konnte der Erscheinung und ihres ewigen Wechsels mit seinen noch so verfeinerten Mitteln und noch so empfindlichen Organen nicht immer Herr werden. Aus diesem Kampfe suchte er einen Ausweg, nicht den, den die Neoimpressionisten fanden, nicht den Ausweg der Wissenschaft und des Systems, sondern nun der noch größeren Treue vor der Natur: Er malte seine Bilder in Serien, so wie es Camille Pissarro, der Systematiker der Schule, zuerst getan hatte. Wenn er vor einem Motiv saß, vor einem Heuhaufen, vor einer im Sonnenlicht daliegenden Wiese und eine Stunde lang gemalt hatte, wurde es ihm klar, daß unter dem Einfluß der höhersteigenden Sonne und des ruhigeren Windes die Farben sich veränderten und daß sein Bild schon nicht mehr richtig war. Da stellte er es eines Tages kurz entschlossen beiseite, nahm eine neue Leinwand und malte dasselbe Motiv, nur bei veränderter Beleuchtung, bis er schließlich im Laufe der Zeit fünfzehn angefangene Leinwände mit demselben Motiv um sich herumstehen hatte. An ihnen malte er dann abwechselnd weiter, bis jedes den gesehenen Natureindruck auf das treueste vermittelte. Auf diese Weise sind die Serien der Heuschober, der Pappeln, der Kirchenfassade von

Rouen und die Teichbilder mit den Seerosen (Nymphéas) entstanden. Bilder, die jedes einzelne in sich die feinste und reichste Form des Natureindrucks enthalten und untereinander ziemlich verschieden sind. Es muß ein leidenschaftlich fanatischer Kampf um die Erscheinung gewesen sein, den Monet jahrzehntelang führte, und es sind dabei Gemälde von höchstem Farbenreiz und schönster Leuchtkraft entstanden. Doch es ist nicht zu leugnen, daß diese Art das Ende und die letzte Konsequenz eines Weges bedeutet, die letzte Folge der Auseinandersetzung eines großen Menschen von großer Anschauung, von so starken Instinkten wie feinsten Empfindungen, aber: das Schöpferische hat dabei ein wenig gelitten. Der große Griff in die Natur, der die Menschen mitreißt, ist ein wenig zu Schaden gekommen. Der Kampf um Licht und Farbe war für die Malerei von Monet um die Jahrhundertwende gelöst und zum Siege gebracht worden. Es fehlte seiner Kunst, so schön sie immer noch ist, fortan ein wenig der Gegenstand.

Vielleicht war es für Claude Monet nötig, die impressionistische Sehweise bis zu ihren äußersten Möglichkeiten zu treiben, auch auf die Gefahr des Scheiterns hin. Sie unter verschiedenen Himmelsstrichen zu erproben, bald bei Paris, bald an der Riviera, bald in Christiania, bald in London, bald in Venedig. Serien zu malen und schließlich die Serien der Wasserrosenbilder zu großen Friesen zu gestalten. Da er „nur Auge" war, wie Cézanne bewundernd sagte, wollte er alles sehen. Die anderen, die mit ihm waren, konnten sich mit kleinerem Umfange begnügen.

Alfred Sisley, der in Paris geborene Engländer, der ganz zum Franzosen wurde, ist weder so vielseitig noch ganz so konsequent wie Monet (Abb. 472—476). Das Instrument, auf dem er spielt, hat weniger Saiten, und er ist, ohne es darum minder ernst mit seiner Kunst zu nehmen, weniger ein leidenschaftlicher Sucher als ein glücklicher Finder. Ein Rest von Amateurtum, das anfangs in seiner Kunst steckte — er war der Sohn reicher, dann nach dem Kriege von 1870 vollkommen verarmter Eltern und trieb in den ersten Jahren seine Kunst nur zum Vergnügen —, blieb ihm die ganze Zeit seines Schaffens hindurch, und vielleicht rührt es daher, daß sie so unveränderlich heiter und liebenswürdig scheint. „In jedem Bilde ist immer ein geliebtes Eckchen", hat er einmal gesagt. Für ihn war dieses Eckchen meistens der Himmel. Mit dem fing er jedesmal an. Lyrisch und musikalisch, graziös und träumerisch wirkt seine Kunst, diese zarte Malerei einer durch die Pleinairschule gegangenen Corotnatur. Die feinen Flußlandschaften der Isle de France, die Umgebung von Paris, die Ufer des Loing in der Nähe des Kirchstädtchens Morets sind die Schauplätze, an denen er seine Empfindungen äußert, seine Begeisterung über die zarte durchsichtige Bläue des Himmels, den leuchtenden Glanz der Gewässer, das Rosaviolett der im Sonnenlicht daliegenden Dörfer. Wie alle Impressionisten liebt er das Wasser, das, ewig bewegt, den Farbenglanz der Natur um einen Ton dauerhafter festhält als die Luft und von dem die schnelle, flüchtige Niederschrift des Pinsels ihren Rhythmus etwas greifbarer herleiten kann. Aber wie Monet, wie Pissarro ist auch er

kein einseitiger Anbeter des Frühlings und des Sommers, sondern tapfer wie sie durchdringt er die Natur in all ihren verschiedenen Gewändern, malt Schneeschmelzen von aufregender Buntheit und schafft mit seiner „Überschwemmung" ein Meisterwerk der Epoche (Abb. 473). Mit Monet und Renoir, die er 1862 im Atelier Gleyres traf, war er intim befreundet. Als er im Jahre 1899 sechzigjährig starb, hatte er noch nicht die ersten Strahlen des Ruhmes erlebt, der doch den Genossen damals schon zuteil wurde.

Camillo Pissarro, der auf den Antillen geborene kreolisch-jüdische Franzose, stand in seinen Anfängen, wie fast alle Landschafter dieser Generation, Corot nahe. In seinem Geburtsort St. Thomas von dem dänischen Marinemaler Anton Melbye angeregt, kam er 1855 nach Paris und schloß sich persönlich an Corot an, der damals noch kein durchaus anerkannter Künstler war. Ausgehend von einem dunklen, melancholischen, auf Grau und Grün gestimmten Ton und einer etwas schwermütigen Poesie der weiten Ebenen, kam er um 1860 zu Manet und den später so genannten Impressionisten in Beziehung, und obwohl zehn Jahre älter als Monet, ward er bald einer der eifrigsten Verfechter der neuen Lehre. Aber sein Landschaftsgefühl blieb erdgebundener, er war nicht „nur Auge", sondern auch Gemüt beim Malen. Auch als er sich Anfang der achtziger Jahre mit den Theorien und der Praxis des Neoimpressionismus eingelassen hatte und auf der ersten Ausstellung dieser Gruppe, im Jahre 1882, mit fünf Bildern von Segelbooten vertreten war, die sich von fünf Bildern mit Segelbooten von Seurat gar nicht unterschieden, verlor er seine Eigenart auf die Dauer nicht ganz. Einige seiner impressionistischen Landschaften, die „Märzsonne" (Abb. 466), eine auf Gelbgrün, Gelb und Blau gestellte Vorfrühlingslandschaft, enthält so viel Natur, so viel natürliche starke Empfindung, wie sie im Umkreis dieser Richtung selten ist. — So ruhig und gelassen er im Leben auch scheinen mochte, so gütig, daß ihn nie jemand zornig sah, es steckte ein Stück von Millet in ihm, und in seinen Figurenbildern, den Bildern von Bauern und Bäuerinnen bei der Mühsal ihrer Arbeit, ist er der Nachfolger Millets, moderner im Mittel, aber ebenso gefühlvoll in der Anschauung und nicht minder sozial erregt (Abb. 468, 470). Nur kehrte er von solchen Erregungen immer wieder zu der schönen Sinnenfreudigkeit über die Herrlichkeit der Erde zurück und blieb auch im hohen Alter noch jung genug, um immer wieder neuen Sensationen zugänglich zu sein. Die Städtebilder, die er in Rouen und Paris aus den Fenstern malte, als ihm Krankheit das dauernde Arbeiten im Freien verbot, bedeuten einen neuen Frühling seiner Kunst, er sieht die Großstadt ebenso frisch, ebenso begeistert an wie einst seine geliebten Äcker und Wiesen (Abb. 469). Durch Resignation zum Optimismus gelangt, findet er die Schönheit überall, selbst am Boulevard (wenn man ihn von oben sieht). An jenem, dem Impressionismus nie genug zu dankenden Prozeß, daß er die einst aus den Toren geflüchtete Landschaftskunst in die Großstadt zurückversetzte, von der Umgebung, den Vororten, der Bannmeile und den Wällen immer mehr bis ins Herz von Paris hinein, ist Pissarro im letzten Jahrzehnt seines Schaffens mit

am leidenschaftlichsten beteiligt. Er glaubte bis zuletzt, daß das Leben überall schön sei und schön ist.

Wenn die Malerei des Impressionismus als Richtung der Kunstgeschichte angehört, diese Bilder, Ausdruck schöpferischer Temperamente, werden schön sein, solange Kunst überhaupt Ausdruck und Verherrlichung des Daseins ist. So wie man, trotz Corot und Daumier, die Landschaften der Schule von Barbizon liebt, wird man — trotz Manet und Renoir —, auch wenn die Probleme dieser Kunst nicht mehr erregen, die Landschaften der Impressionisten lieben, auch jenseits der Tatsache, daß sie Ausdruck einer Zeit sind: wegen des Naturgefühls und der schöpferischen Anschauung. Was daran Schulgut, was lernbar und lehrbar ist, wird vergehen, so wie die Kunst Guillaumins, der mit ihnen lief, heute schon vergangen ist. Aber so wie die Malerei der beteiligten Frauen, etwa Berthe Morisots, Mary Cassatts (Abb. 441) und Eva Gonzalès' uns immer wieder interessiert, nicht nur, weil sie so beherrscht ist, sondern weil sie so bezaubernd erscheint, ebenso gehört die Malerei der echten, naiven Impressionisten, wie etwa de Nittis und Caillebotte, zum schönen Kunstgut dieser Schule, wogegen die Arbeiten der Neoimpressionisten, einstmals so leuchtend, uns heute, besonders die von Seurat und von Luce, eher grau und staubig vorkommen. Das Schöpferische am Impressionismus ist unvergänglich, wie alles Große. Die Welt, einmal einen Augenblick ohne die Bilder der Impressionisten vorgestellt, wäre um eine ihrer größten Kostbarkeiten ärmer. Sie sind uns unentbehrlich, weil wir ohne sie nicht wüßten, wie schön das Leben, unser heutiges Leben, ist.

Manche Individualität, die ihrem angeborenen Temperament nach nicht recht eigentlich in den Rahmen der neuen Anschauung hineinpaßt, ließ sich doch von ihr beflügeln und befeuern. Der Belgier Alfred Stevens (Abb. 440), der ganz zum Pariser wurde, verdankt der mit dem Fortschreiten des Impressionismus verbundenen Aufhellung der Palette manchen seiner feinsten und kostbarsten Reize. Ausgegangen von der Bauernmalerei, dann Interieurmaler des modernen Gesellschaftsstücks geworden und hierin dem in München naturalisierten Schweizer Albert von Keller nicht unähnlich, übernahm er von den neuen Errungenschaften so viel, wie sein Talent brauchen konnte, um die oft lauernde Gefahr des allzu Eleganten zu vermeiden. Der Vortrag dieses energischen, manchmal robusten Zeichners und glänzenden Kompositeurs wird geschmeidiger, der Gesamtausdruck wie der Einzelausdruck leichter und fließender, die Farbenharmonie schwebender und durchsichtiger. Französischer als dieser durchaus nicht nervöse Belgier hat kein geborener Franzose die Pariser Eleganz, im guten Sinne dieses gefährlichen Wortes, geschildert. Die souveräne Mache wird bei ihm nie Paradestück, der malerische Geschmack ist nicht von vornherein feststehendes Endziel, sondern das in langsamer Anschauung schließlich gewonnene Ergebnis, Glanz und Kostbarkeit seiner Farbe und seiner Stofflichkeiten werden in seine Szenen nicht von außen hineingetragen, sondern ebenso selbständig wie selbstverständlich aus ihnen herausentwickelt. Die Festigkeit der Tradition, in der er, trotz aller Hinwendung zum neuen Sehen,

stand, bewahrte seine Kunst vor jenem Verfall, in dem ähnliche Talente anderswo, zum Beispiel in Deutschland, untergingen.

Daß man den europäisierten Amerikaner Whistler einstmals, wegen seiner Beziehungen zu Degas und Manet, zur Gruppe der Impressionisten rechnete, war ein Irrtum der Kunstkritik. Das Natürliche in ihrem Verhältnis zur Natur war in reifen Zeiten nie seine Sache. Whistler sah die Natur durchaus künstlich, immer mit dem Hintergedanken an ihre Verwendungsmöglichkeit für Bilder. Abgesehen von einigen Frühwerken auf dem Gebiete der Landschaft, in denen er, wenn er Waterloo-Bridge malt, wie ein tüchtiger, etwas trockener Schüler Courbets erscheint, war seine Landschaftskunst „Arrangement"; „Harmonie in Blau und Silber" oder „Harmonie in Blau, Gold und Purpur" lauten die Titel, die er seinen Landschaften, seinen Nocturnes gab (Nocturne Nr. 34). Daß er ihnen diese Titel aus einer Art von Snobbismus und artistischem Dandytum gab und sich damit gegenüber dem Banausen eminent künstlerisch vorkam, spricht nicht dagegen, daß diese Titel genau das Richtige treffen, genau den Punkt, auf den es ankommt. Diese zartblauen Bilder, mit einem ganz auf japanische Manier vom Rande hereinhängenden, mattblauen Blütenblatt; eine blaue Wasserfläche vor mattblauem Himmel, dreieckig überquert von einer Holzbrücke, die auf Hokusais Holzschnitten so oft vorkommt; daß dann irgendwo im Wasser einige silberne Mondlichtreflexe schwimmen oder am Ufer, wenn da ein Ufer ist, ein Feuerwerk in roten, goldenen und schwarzen Punkten abgebrannt wird, wie ein launenhaft eingesticktes Muster auf blauem Atlas — dies alles ist Arrangement, dekorativ von feinstem Geschmack und hinreißend „neu"; aber es ist Arrangement und Kunstgewerbe (Abb. 560). Und auch die meisten seiner Bildnisse sind so, wenigstens die, auf denen sein kosmopolitischer Ruhm beruht. Denn er blieb ja nicht auf der Höhe, die das „Little white Girl" von 1864 zeigt (Abb. 561). Diese Joanna Abbott, ganz in Weiß vor weißem Kamin, mit blauem Fächer und rosa Azaleen, bei blauer Chinavase und rotem Lacktopf, ist trotz aller arrangierten Harmonie noch ein Mensch. Théodore Duret aber, den Whistler doch so gut kannte, ist schon kein Mensch mehr. Dieser Herr im Frack, der dasteht mit einem rosa Damenmantel über dem Arm, als warte er auf eine Dame fürs Theater, ist niemals Théodore Duret, ganz abgesehen davon, daß Théodore Duret im Leben nicht daran dachte, auf eine Dame zu warten. Das Rosa des Abendmantels ist Arrangement, ein Gegengewicht zu der frischen Gesichtsfarbe des Mannes. Sein Rot sollte abklingen und wiederkommen; das wußte der Maler von Velasquez. Dem entnahm er die dekorativen Wirkungen. Aber er nahm sie auf Kosten der inneren und äußeren Ähnlichkeit, so wie Lenbach im Sinne seiner Altmeisterei Tizians Goldton entlieh und damit dem Antlitz Bismarcks einen Ton gab wie ein „alter Käse" (es sind Bismarcks eigene Worte). Man muß nur einen Augenblick daran denken, wie leidenschaftlich sich Manet und Renoir um das Charakteristische ihrer Modelle bemühten, um ihre Ähnlichkeit, um zu begreifen, daß Whistler mit Realismus und Impressionismus im bildschöpferischen Sinne

gar nichts zu tun hat. Vielleicht sind die berühmten Porträts seiner Mutter und Carlyles ähnlich; bei Carlyle kann man es feststellen, daß er so aussah. Aber Bildnisse im höheren Verstande sind sie nicht. Auch sie sind Arrangements, so glänzend in Linien und Flächen und Kolorisierung stilisiert wie nur je ein japanischer Farbenholzschnitt. Aber das Menschliche spricht nicht; wenn man die Gesichter einmal kennt, verstummen sie vollkommen. Der Ausdruck geht unter in der Dekoration. Whistler ist ein Gesellschaftsmaler. Was malerisch sein Vermögen ausmacht, läuft bei Trübner, etwa in dem „Mädchen mit japanischem Fächer" in seiner Harmonie von Blaugrau und Lilarosa, nur so nebenher, als untergeordnetes Element des malerischen Handwerks. Und in der vielberufenen „Vornehmheit der Auffassung" ist ein zeit seines Lebens fast unbekannter Künstler, wie der Kavaliermaler Ferdinand von Rayski, ihm um so viel überlegen, wie ein geborener Edelmann einem Salonlöwen der fashionablen Gesellschaft von zwei Kontinenten überlegen ist. Jene Anleihen, die Whistler bei Manet und Degas, bei den Japanern und Velasquez aufnahm, machte sein kosmopolitischer Nachfahr, der Amerikaner John Singer Sargent, resolut bei den Engländern des 18. Jahrhunderts, bei Reynolds, Gainsborough und Romney mit moderner Allüre. Das Angelsachsentum in der Porträtmalerei hat in seiner blendenden Kunst heimgefunden.

RENOIR

Nicht die Doktrin macht einen Künstler, sondern die Persönlichkeit. Renoir, der mit Claude Monet befreundet war, mit den Impressionisten ausstellte und im Jahre 1877 für Beibehaltung dieses ursprünglich als Schmähwort geprägten Gruppenwortes eintrat, hielt im Grunde seines Herzens von der impressionistischen Lehre sehr wenig und immer noch weniger, seit die Lehre eine Art von Weltanschauung geworden war. Woran er glaubte, war Handwerk und Tradition, die Natur und der Louvre. Er hatte im Freien gemalt wie die Impressionisten, hatte wie sie die Schatten violett gesehen, hatte sein Schwarz zeitweise aus Krapplackrot und Ultramarinblau gemischt. Aber als das impressionistische Sehen zum Selbstzweck wurde, kehrte er zum Elfenbeinschwarz zurück und zur Komposition im alten Sinne und verehrte die alten Meister; nicht nur Boucher und Watteau, die er in frühester Jugend, als brotlos gewordener Porzellanmaler, auf billige Fächer kopieren mußte, nicht nur Tizian und Velasquez, Rubens und Veronese, sondern auch die Dekorationsmaler aus Pompei und Leute wie Vittore Carpaccio. Ein Glied in der Kette der alten Meister bilden, das war sein Ehrgeiz. „Diese Malerei im Freien, die so leuchtet, sieht nachher im Zimmer so düster aus", auch vor derart gefährlichen und vielleicht ungerechten Worten hatte er keine Angst. Weil er kein System hatte (Abb. 444—455, Taf. XXXVIII, XXXIX).

Wie Manet, so malte Renoir alles, was es zu malen gab an schöner Wirklichkeit. Immer nur das Leben, das sichtbare Leben. Aber dabei führte er, anfangs wohl ohne es bestimmt zu wollen, die Kunst wieder zu den alten Meistern zurück, von denen sie sich seit Monet und den Impressionisten immer weiter entfernt hatte. Ingres und Courbet, von deren Ideal fester plastischer Form er ausgegangen war, damals, als er, drei, vier Jahre nach der „Olympia", den „Knaben mit der Katze" (Abb. 445) und im Walde die „Lise" (Abb. 444) malte, wurden in den achtziger und neunziger Jahren wieder sein Ziel. Die Fülle der Form bewahren, bei bewegtester, fließendster Atmosphäre, dies war sein heimliches Verlangen. Von der im Fluge, nur so beim Hinsehen eroberten Fläche Manets hielt er nicht viel, und die Flüchtigkeit des rauschhaft vorübergleitenden Eindrucks, das Impressionistische, war ihm nur Mittel. Manet war kühl und herzlich, Renoir ist von Natur warm und sinnlich und ein Schwärmer. Den sinnlichen Reiz der Dinge will er nicht entbehren, und wo Manets Instrument mit stählerner Schärfe zupackt, geht er mit schmeichelnder Zärtlichkeit zu Werke, streichelt er genießerisch die Flächen. Er liebte den menschlichen Körper, den weiblichen, und seit Tizian und Rubens hat keiner so blühendes, schönes Fleisch gemalt, in so gesunder Sinnlichkeit. Vor einer Haut, die das Licht gut aufnimmt, konnte er in Begeisterung geraten, und er malte Dutzende kleiner Stilleben von Rosen, um den Hautton des Aktes zu treffen, an den er dachte und zu dem das Modell erst in einigen Tagen wiederkommen sollte. Seine Akte von Frauen und Kindern, schwellend und zart, haben etwas vom Atmen griechischen Marmors, so rund und fein ist die Modellierung.

So inbrünstig er die Alten verehrte, so sehr er sich sehnte, sich in Reih' und Glied zu stellen und dereinst der großen französischen Schule zugezählt zu werden, so wenig ist sein Zusammenhang mit den Alten greifbar. Bei Manet kann man einen Augenblick, einen viel flüchtigeren allerdings als bei Courbet, an Goya und Velazquez denken; auch, angesichts seiner Fläche und seiner Komposition, an die Meister des japanischen Farbenholzschnittes aus dem 17. und 18. Jahrhundert, die in den sechziger Jahren in Paris einen Sturm der Begeisterung entfesselten. Bei Renoir nichts dergleichen. Wenn man, um seinen Wunsch zu erfüllen, an Watteau und Boucher erinnert oder an Ingres, so denkt man sofort an die Unterschiede, nicht an das Gemeinsame. Das kühle Klingen von Ingres' Schärfe sucht man vergebens in seinen Akten und seinen Bildnissen. Und auch mit Watteau, den er aus seiner Jugend her in den Fingerspitzen hatte, verbindet ihn äußerlich gar nichts, so sehr sie beide, Watteau und Renoir, zu denselben Göttern, zu Rubens beteten. Sein Verhältnis zu ihnen ist nicht anders als das des vielgeliebten Delacroix. Renoir ist immer dem Leben zugewandt, sein Altmeisterliches ist so angeborenes Erbteil wie gefundenes Ergebnis, nie Absicht. Mochte er, als der Geist Delacroix' über ihn gekommen war und sein Sinn für Poesie, nicht Poesie des Gegenstandes, sondern Poesie der schwärmenden Anschauung, lebendiger erwachte, den Impressionismus, den zum Selbstzweck gewordenen Impressionismus ablehnen und seinerseits von Manet

überhaupt für talentlos gehalten werden, mit der impressionistischen Sehweise, der impressionistischen Technik und der impressionistischen Palette hatte er sich dennoch, zu seinem Glück, zu tiefst eingelassen. Vielleicht war es nur einem Künstler, dem die impressionistische Anschauung in Fleisch und Blut übergegangen war, möglich, den Blick eines Auges in seiner zarten Beweglichkeit, das leise Zittern des Mundes und das unmerkliche Atmen des Fleisches, das märchenhaft schöne Verschwinden und Halbundeutlichwerden einer Hand im sanften Schattenton so fühlbar werden zu lassen, wie Renoir in seinen Figuren von Frauen, Mädchen und Kindern. Aber man spürt kein Prinzip, alles Prinzipielle ist vollkommen naive Anschauung geworden. Seine Kunst ward vor der Erscheinung vollkommen unschuldig, er hat nicht verlernt, sich vor der Schönheit vergessen zu können. Die zielsichere Schnelligkeit der Beobachtung, die unfehlbare Niederschrift auch des flüchtigsten Reizes einer Erscheinung stammt aus der Zeit, als er mit Claude Monet in einem Boote saß. Nur stieg er aus, als das Boot kein Ziel mehr hatte, und wurde, indem er sich an die Alten wandte, ganz er selbst. Der Louvre konnte ihm nicht mehr schaden, er hatte Natur in sich selber genug.

So gern er von der Komposition der Alten redete, er komponierte ganz anders. Zufälliger scheinbar, urwüchsiger und instinktgemäßer, allerdings aus unendlich geläutertem Instinkt heraus. In dem Gemälde „Am Gartentisch" (Taf. XXXVIII), aus dem Jahre 1879, ward das Motiv, das die drei Menschen da vereinigt, so sehr Bildmotiv, daß man gar keine Komposition mehr spürt. Zwanglos und natürlich sitzen die Menschen da, die Haltungen ergeben sich aus dem Motiv, diesem Erzählenwollen bei dem Herrn und diesem Zuhören bei den Damen. Das Licht und die Reflexe geben den Gestalten eine weiche Atmosphäre, und komponiert ist mit nichts als mit feinen Lichtpunkten, am Ohrring der Brünetten, am Likörglas der Blondine und am Manschettenrand des Herrn. Diese Punkte geben die räumlichen Akzente der Komposition und die Farben, kalte und warme, helle und dunkle, in gegenseitiger Verschlingung und wechselseitigem Sichauflösen, bilden überall ein gleichmäßiges Gewebe von Dichtigkeit und Lockerung, von runder Form und vergleitender Fläche. Instinktsicherer und unmerklicher als in diesem Meisterwerk aus seiner sogenannten „harten Periode" hatte Renoir auch in der früheren Epoche, in der die bewunderten Hauptwerke, „Die Schaukel", die „Loge", die „Ruderer", der „Ball in Moulin de la Galette" und „Die Kavalkade", entstanden, nicht komponiert (Abb. 447, 452, 453). Mit der größeren Härte eroberte er sich eine größere Helligkeit, ohne dabei den Reiz der Jugendwerke zu verlieren. Das Licht strömt genau so poetisch durch die Laubdächer wie einst, es umschmeichelt seine Frauengestalten immer mit der gleichen sinnlichen Zärtlichkeit, es umspielt die Form, aber zerreißt die Plastik nicht. Dieses Problem, vor dem Claude Monet offenbar Angst empfunden hatte, löste Renoir mit schlafwandelnder Sicherheit.

Verglichen mit irgendeinem Bilde von Edouard Manet, etwa mit dem im Motiv ähnlichen „Gewächshaus", wirkt dieser Gartentisch reicher und unruhiger.

Der Wellenschlag der Form geht bei Renoir in engeren Rhythmen, er belebt die Flächen stärker und häuft immer kleinere Formen übereinander. Die Oberfläche seiner Bilder konnte nicht strahlend und bunt genug aussehen. Seine Landschaften werden mit der Zeit immer vielteiliger, schon auf dem Boulevardbild blitzt es wie Juwelen, im Kastanienbaum ist gar keine feste Fläche mehr, und die Riviera-Landschaften mit ihrer Fülle von Rot und Rosa in tausend Schattierungen, vom tiefsten Krapplack bis zum zartesten Lila, strahlen in überirdischen Irisationen (Taf. XXXIX). Die Gabe des Verwandelns nimmt in den Bildern der Spätzeit immer unwahrscheinlichere Formen an; wenn er eine Handvoll Blumen und Früchte auf ein weißes Tischtuch streut, glaubt man das Leuchten von Juwelen von dem bläulichen Schnee der Alpen zu sehen. Und doch ist gegenständlich alles immer deutlich, jede Gestalt einer Frucht, jede Rundung eines Körpers, jede Kurve eines Olivenbaumes drückt vollkommenste Form aus. Sein Formgedächtnis, im Laufe eines halben Jahrhunderts durch rastlose Beobachtung und leidenschaftliches Auswendiglernen diszipliniert, beherrschte im hohen Alter, als er an den Rollstuhl gefesselt war und der Pinsel an die gichtverkrümmten Finger angebunden werden mußte, den Prozeß der Umsetzung in Farbe so souverän, daß das Auge fast alles und die Hand, scheinbar, sehr wenig tat. Damals hat er auch gebildhauert. Die große Bronzefigur der Venus ist unter seinen Augen nach seiner Willensübertragung auf einen Gehilfen modelliert (Abb. 581). Sein Auge fühlte, wieviel Ton der Gehilfe von der idealen Form wegnehmen und wieviel er modellierend hinzutun mußte; er sah und dachte, der andere, das Werkzeug, führte aus. Wer Renoirs Kunst weiblich genannt hat, vergaß diese geradezu unheimliche Dämonie des Schöpferischen. Wohl hat Renoir die hinreißendsten Frauengestalten gemalt, welche die moderne Kunst kennt, und er wußte selbst nicht zu sagen, ob er überhaupt Maler geworden wäre, wenn der Frauenbusen nicht etwas so Bezauberndes in der Welt wäre. Die „Rosita Mauri" von Manet (Abb. 437) ist ein unerhörtes Geschöpf, als Erscheinung unvergleichlich, aber vielleicht im Sinne Renoirs etwas zu sehr nur Erscheinung. Renoir verstand mehr vom wahren Wesen der Frau und empfand den halb sinnlichen, halb geistigen Reiz frauenhafter Atmosphäre tiefer und zufriedener (Abb. 448—450). Die Zärtlichkeit und die Süße der Empfindung hat im ganzen Jahrhundert keiner so wie er gemalt. Aber die Schwärmerei ist männlich und gesund, ein Schwärmen ohne Taumel. Glückhaft und ohne den leisesten Anflug von Skepsis oder gar Zynismus, wie man ihn Boucher zutraut, sondern froh und dichterisch wie bei Watteau. Daß Pierre Bonnard, ein kleiner Geistesverwandter Renoirs, sein Schönstes machte, als er die altfranzösische Übersetzung des hellenischen Romans von Daphnis und Chloë illustrierte, gibt, über das französische Rokoko hinaus, eine Vorstellung davon, wie weit die künstlerische Ahnenreihe Renoirs zurückreicht.

Ingres hatte seinen Schülern gesagt: „Ich schreibe euch ‚Zeichenschule' an mein Atelier und mache euch zu Malern!" In der ersten Hälfte des Jahrhunderts wurde um Zeichnung oder Malerei gestritten. Seit Courbet, Manet und Renoir war dieser Kampf gegenstandslos geworden, das eine war nicht mehr ohne das andere möglich, war es innerlich nie gewesen. Die beiden Elemente waren unlösbar miteinander verbunden. Renoirs Aktzeichnungen, graziös wie die überraschenden Zeichnungen Millets, gaben an Klassizität den Ingres'schen Bleistiftzeichnungen nichts nach. Nur lebt in den Gemälden jetzt die Form unter und in der Malerei. Wenn auch die Farbe, das Malerische, bei Renoir und Manet immer die Führung hatte, die Sprache der Linie schwingt vernehmlich mit. Die Linie ist die „probité de l'art", das gute Gewissen der Malerei. Mochte Edgar Degas, der, wie Manet, manchmal mit den Impressionisten und manchmal im „Salon" ausstellte, für sich die Bezeichnung eines Impressionisten ebenso gereizt ablehnen wie Renoir, es verbindet auch ihn vieles mit ihrer Kunst, so sehr er ihre Technik nur als Mittel ansah und so sehr, in leidenschaftlicher Bewunderung der Ingres'schen Welt, er die Linie immer energischer zum führenden Element in seinen Schöpfungen machte.

Durch die Lehrzeit bei dem Flandrin-Schüler Lamothe ein Enkelschüler von Ingres geworden, hing er der klassischen Linie und der klassischen Komposition an. Aber er war von Anfang an der Natur näher als die Akademiker. Eine „römische Bettlerin", im Jahre 1857 in Rom entstanden, könnte in ihrem unerschrockenen Realismus von Courbet sein, und in seinen Historienbildern, wie den „Jungen Spartiaten" (Abb. 477) und der nie ganz fertiggewordenen „Semiramis", in der „Tochter Jephtas" und dem „Unglück der Stadt Orleans", die ein wenig an David, etwas mehr an Poussin und, in der Reinheit der Linie, an Ingres gemahnen, gab es doch so viel unmittelbare Lebensnähe, daß man schon damals, 1860/61, fühlte, aus ihm werde nie ein schulgerechter Klassizist. So untadelhaft er in seinen um die Mitte der sechziger Jahre entstandenen Bildnissen den Kontur führte, die Art, die Formen im rieselnden Licht zu sehen und sie in Atmosphäre einzutauchen, geht weit über die unbewegliche und unnahbare Bestimmtheit des Klassizismus, auch der Ingres'schen Aktmalerei, hinaus.

Um die Mitte der sechziger Jahre wandte er sich auch in seinen Stoffen dem Leben der Gegenwart endgültig zu. Eine flüchtige Berührung mit der Kunst Edouard Manets und seinem Sehen in Flächen wirkte fast ein Jahrzehnt nach. In der „Equipage auf dem Rennplatz" (Abb. 482) und in der „Place de la Concorde" (Taf. XLII), Freilichtbildern, die auf ein sehr tonreiches, leicht mit Graugelb und Graugrün gehöhtes und mit tiefem Schwarz an den entscheidenden Punkten des Flächenaufbaus gedunkeltes Grau zurückgestimmt sind, erscheint seine Malerei wie die eines Impressionisten. Auch ein japanisches Element wird spürbar, besonders in der eigenwilligen Art, das Bild in den

Rahmen zu rücken, mit faszinierenden Überschneidungen im Vordergrund und frappanten Durchschneidungen an den Rändern. Aber was er an den japanischen Holzschnitten der Utamaro und Hokusai am meisten bewunderte, war wohl weniger die Dekoration als vielmehr die Bewegung, der Ausdruck des Momentanen, des blitzschnell wie im Fluge erhaschten Beweglichen. Erst als er den Rennplatz, die Theater und die Balletts besuchte, fand er das künstlerische Neuland, auf dem er sich ansiedeln konnte. Natürliche Bewegung, in dieser Welt von Unnatur und Überzüchtung, von Training und Drill, von Pose und Rampenlicht fand er sie (Abb. 480, 483). Sein erstes Rennbild datiert von 1866, das erste Ballettbild von 1872. In dieser Epoche ward er der große, moderne Meister. Was er von Linie und Fläche, von Licht und Beleuchtung, von Farbe und Kolorit bisher von allen Seiten her gelernt hatte und wußte, ward jetzt zur künstlerischen Einheit. Er hat einmal gesagt, alle seine Bilder seien das Ergebnis von Nachdenken und Erfahrung, und man hat daraufhin nicht verfehlt, seine Kunst kalt und artistisch zu nennen. Wäre er nicht so schweigsam gewesen und hätte er sich für Theorien überhaupt interessiert, so hätte er am Ende den Inhalt seiner Bilder rückwärts aus lauter formalen Elementen erzählen können. Degas' Bilder, in Fläche und Masse so bis in die zartesten Schwingungen hinein ausgewogen, so unnachahmlich sicher, nicht „im Raum, sondern mit dem Raum komponiert", sind doch als Einheit, als Ganzes von vornherein gesehen und empfunden. Was an Sichtbarem sein Auge so erregte, daß er es malen mußte, eine Ballettszene aus der Ferne erblickt mit ein paar Dutzend Tänzerinnen, oder die linkische Grazie, mit der eine Elevin, die er aus der Kulisse genau beobachten konnte, ihr Achselband zurechtrückte, diese Sichtbarkeiten des flüchtigen Moments, blitzschnell in sein Hirn eingegraben, arbeitete er mit ungeheurer Anspannung in seiner Phantasie immer wieder durch, bis jede Bewegung ihren erschöpfendsten Ausdruck, bis das Bild seinen allseitigsten Reichtum und sein feinstes Gleichgewicht gefunden hatte, so, daß in ihm auch nicht eine einzige Linie aus ihrer Lage gerückt werden konnte, ohne das Ganze zu zerstören. Bei dieser eissprühenden Phantasietätigkeit mochte allerdings Nachdenken, Überlegung und Wissen den Hauptanteil haben. Aber dies war „nur" die Qual der Ausführung, der schöpferische Moment war bei ihm genau so naiv, genau so unschuldig und unverdorben, von so schamloser Naivität wie bei jedem großen Künstler, der schöpferisch sieht, wie etwa bei Manet auch. Was in der Sekunde erhascht war, gewann durch dieses Durcharbeiten bis zum erschöpfendsten Ausdruck Monumentalität. Seine Pastelle von Tänzerinnen, in der Einzellinie so sekundenhaft bewegt, daß man erst nachträglich, mit Hilfe der später erfundenen Momentphotographie, sich von ihrer „Richtigkeit" überzeugte, haben als Ganzes oft die Strenge ägyptischer Reliefs. Das Reich der Bewegungsdarstellungskunst hat Degas um ungeahnte Provinzen bereichert. Weil er Bewegung wollte, neue Bewegung, das neue Tempo und den Rhythmus der Zeit, brauchte er das neue Stoffgebiet, ein Stoffgebiet, das jedes konventionelle Sehen von vornherein nicht zuließ. Rennpferde und Jockeis hatte nur

Géricault, der Vergessene, gemalt, damals in England, mehr als Versuch. Die Balletteuse noch niemand. Die Balletteuse war, künstlerisch, ein jungfräulicher Gegenstand. Ihr Gliederspiel, diszipliniert bis in die unwahrscheinlichsten Ausrenkungen, bot dem Künstler unbegrenzte Möglichkeiten nie gesehener Linienkombinationen; mit ihr konnte er alles machen. Und das Ballett, weiß und fast körperlos, in heller Gespenstigkeit der künstlichen Beleuchtung, durch die Schärfe der Reflexe noch weiter bis zum Geisterhaften entmaterialisiert, gab ihm eine unbekannte Welt von Licht; und die Farbe, besonders in den Pastellen, mit offenen Strichen und Flecken hingesetzt, aus künstlichen Lichtern gewonnen, hat allen Zauber der Unwirklichkeit. Sie erinnert an den Glanz von Juwelen, wenn man sich das Glänzen der Juwelen von den Steinen so weggenommen denken kann, daß nur das Glänzen, seltsam durcheinandergemischt, übrigbleibt, oder an den farbigen Staub exotischer Schmetterlinge, in unlöslicher Verbindung destilliert, aber so, daß das Staubhafte in dem Mischungsprozeß nicht verlorenging. Vielleicht kannte Degas die Lehre des Neoimpressionismus. Dann nahm er sie, aber vergaß bei der Arbeit das System und machte etwas daraus, was ein genialer Pyrotechniker ersonnen haben könnte. Bei Balletteusen in Giftgrün und Preußischblau modelliert er das Licht der Wangen mit Resedagrün. Erbsengrün sitzt auf dem Fleischton als Licht; mit Gelbgrün und Vergißmeinnichtblau bricht er den Fleischton der Arme und schafft sich mit Lila und Dunkellila den Schattenton. Alles ist falsch, aber das Ganze von der Harmonie beglückender Traumwahrheiten.

In seinen Ballettbildern wird Degas immer einfacher, immer unjapanischer. Hatte er in den ersten, dem „Robert der Teufel" und den andern dieser Gruppe, noch mit überraschender Komposition gearbeitet, indem er den Bühnenrand von einer riesigen Hand des Orchesterdirigenten überschneiden ließ, von der Schnecke eines Kontrabasses, der halben Glatze eines Musikers oder von einem Stück Fächer und dem verlorenen Profil einer Dame in der Proszeniumsloge, so wird er später schlichter im Ausschnitt des Raumes, beinahe selbstverständlich in der Wahl des Standpunktes (Abb. 478—480). Schließlich wird die Zahl der Tänzerinnen kleiner, und am Ende ist er mit der Balletteuse allein. Er gibt ihren Akt, beim Bad (Abb. 485) oder bei der Toilette, überfüllt den Kontur mit Lebendigkeit, zerrt die Glieder auseinander und berauscht sich am Gefühl der Gelenke, modelliert immer runder und immer voller im Licht, nachdem er eine Zeitlang die menschliche Figur, Plätterinnen z. B., in ihrer Arbeitsstube gegen das Licht gestellt hatte (Abb. 484). Der heimliche Bildhauer, der in ihm schlummerte, gewann allmählich die Oberhand, und wenn er, als er zu bildhauern angefangen hatte und hinreißende Wachsfiguren von Pferden, Reitern und Tänzerinnen schuf (Abb. 582), von sich sagte, da sein Augenlicht nachließ, nun sei er bei einem Blindenhandwerk angelangt, so verbarg er auch hier wieder sein Inneres: die Plastik war das logische Ziel dieses leidenschaftlichen Liebhabers von Form und Linie und Bewegung. Sein Schaffen ging vorstellungsmäßig, aus der Erinnerung und der Phantasie, vor sich. Je älter er wurde, umso

weniger studierte er in der Natur. Er hatte kleine Holzpferdchen, so wie die, mit denen Kinder spielen. Das waren die Modelle zu seinen Bildern vom Rennplatz. Er sagte einmal, mit einem solchen Spielzeug in der Hand: „Ich kann doch nicht ein richtiges Rennpferd so im Licht drehen, wie ich es gerade für mein Bild brauche!" Seine Phantasie war jenseits der Wirklichkeit, er sah die Welt sehr von oben, geistig genommen.

Die bis zu so unerhörter Vollendung getriebene Linie Degas' ward vielen Dingen dienstbar. Nicht nur Forain, der ohne Glück Bilder in mancherlei Manieren malte, sein Bestes aber als lithographierender Sittenschilderer und Karikaturist gab. Forain, von Degas hoch geschätzt, spitzte diese Kunst zu und zeichnete mit ironischer Kälte und einem tatsächlich oft bis ans Zynische grenzenden Witz das Leben der modernen Großstadt. Treffsicher, schlagend, mit Absichten, wie sie Daumier haben mochte. Was ihn und die zahllosen Seinen von Daumier künstlerisch scheidet, und was im tiefsten Grunde etwas Menschliches ist, hat Forain selbst einmal gesagt mit dem Worte: „Lui, Daumier, c'est autre chose; lui, c'est un généreux!" Mit dem Generösen ist menschliche Güte gemeint (Taf. XXXVII). Solcher Enthusiasmus beseelte auch den merkwürdigen, dem Impressionismus verwandten Constantin Guys (Abb. 442), der, sechs Jahre älter als Daumier, sein ganzes, neunzigjähriges Leben hindurch anonym bleiben wollte und tatsächlich so gut wie anonym blieb. Dieser geniale Sittenschilderer seiner Zeit, der malerische Chronist des zweiten Kaiserreichs, der nie ein Bild malte, sondern immer nur mit dem Tuschpinsel und dem Aquarellpinsel arbeitete, erreichte in seinen besten Blättern Wirkungen, die auf ganz naive Weise Daumier und Manet enthalten. Die Augenblicksgewalt einer Erscheinung des modernen Lebens verklärte dieser ewige Reisende mit einer Pracht des Lichtes und des Tons, die mit Gavarni (Abb. 406), von dem Guys ausgegangen war und von dem er sich gelegentlich benutzen ließ, gar nichts mehr zu tun hat und die neben Manet so selbständig bleibt wie alles Schöpferische. Jenes soziale Milieu, das im gleichzeitigen, damaligen Roman unter Führung der Goncourts und ihrer „Fille Elisa" in die Literatur einzog, erstand in seinen Blättern, aber ohne jeden Hauch von Literatur. Er sah immer das Unerwartete, ob er auf den Schlachtfeldern der Krim promenierte oder in einer Londoner Vergnügungsstätte. Aber er sah es unvoreingenommen und entdeckte sichtbare Schönheit überall, wie Degas und Daumier nicht nach dem Modell, sondern aus der Phantasie und Erinnerung schaffend.

Es ist nicht so, daß jener Enthusiasmus, diese Daumiersche Eigenschaft des Herzens, die Forain dem andern zusprach und bei sich vermißte, in die jüngere Zeit nicht hineinpaßte. Wäre es so, so wäre Toulouse-Lautrec nicht möglich gewesen. Dieser Kronprinz des Degas-Reiches, ein Krüppel aus altadligem Geschlecht, der Degas verehrte und von Degas seinen eigentlichen Ausgangspunkt nahm, war berauscht von der künstlerischen Schönheit jener Welt, die Guys geschildert hatte. In seinem Schaffen unmittelbarer als Degas, tiefer, gespannter als Guys, machte er aus seinen im Theater, auf den Rennplätzen und an den

Stätten des Lasters gewonnenen Eindrücken neben den souverän hingeschriebenen Lithographien und den berauschenden Farbenlithographien Bilder, in denen die zeichnerische Größe und die koloristische Herrlichkeit des Vorbildes erreicht und durch malerische Gewalt nicht nur, sondern durch Stärke des seelischen Ausdrucks übertroffen wird. Durch alle Masken, die seine Geschöpfe tragen, hindurch sieht er das menschliche Herz, das jubelt und triumphiert, das schluchzt und leidet. Trotz Degas der größte Meister der Bewegung, den die moderne Kunst kennt, ist er auch bei der Darstellung des Momentansten immer im Gleichgewicht, enthüllt aber mit dieser Kunst in der Erfassung des Vergleitenden der Erscheinung Tiefen des menschlichen Ausdrucks, für die sein unvergleichliches Charakterisieren nur die Voraussetzung und den Hintergrund bildet und durch die er sich neben Daumier stellt, ohne ihn auch nur im geringsten nachzuahmen. Wie durch Zauberei beherrscht er das Sehen in Flächen und, ein Verächter des Pleinair und der Landschaft, die Darstellung des atmosphärischen Sehens; fast unberührt von allen Theorien des Monumentalstils, die damals so aktuell waren, schafft er Bilder von einer Monumentalität, um die Manet vergebens gekämpft hatte; Bilder, in denen das Kolorit des alten Freskos auflebt und in denen jenes Element, um das sich Seurat bemühte, selbstverständlich erscheint, aber zugleich sehr stark und sehr ernst. Daß auch sein Schaffen, genährt durch nimmermüde tägliche und nächtliche Beobachtung im Reiche der Erinnerung, des Gedächtnisses und der Phantasie, vor sich ging, versteht sich angesichts der so distanzierten Selbstherrlichkeit fast von selbst (Abb. 486—492, Taf. XLIII).

DIE NEUE MONUMENTALITÄT: PUVIS DE CHAVANNES, MAURICE DENIS UND GAUGUIN

Manets großer Wunsch war gewesen, im Rathaus von Paris Wandgemälde zu schaffen, mit Bildern aus dem Leben der Gegenwart die Wände zu schmücken. Seine Kunst der einfachen Flächen enthielt dekoratives Element genug, und gerade in den letzten Jahren entwickelte er seine Linie zu einer Robustheit, die vieles versprach. Monumentalität ist nicht nur mit dem Freskostil vergangener Epochen zu erreichen, überhaupt auch nicht nur mit Altmeisterlichem, etwa im Sinne des von Couture ausgemünzten Paolo Veronese. Delacroix' Bild der „Barrikade" kann man sich mühelos an der Hauptwand eines Repräsentationsraumes denken, und ein Saal, ausgestattet mit Bildern wie Daumiers große „Wäscherin am Kai" oder sein „Bootzieher", entspräche nicht nur den höchsten Forderungen an Monumentalität, sondern auch an moderne Malerei und Gegenwartsdarstellung. Und das Beste, was in der ersten Hälfte des Jahrhunderts an Wandbildern geschaffen wurde, Chassériaus Fresken, sind wegen dieses malerischen Elements so unendlich

viel bedeutender als die Fresken der reinen Klassizisten, des Ingristen Flandrin zum Beispiel.

Chassériaus Fortsetzer ward in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Puvis de Chavannes. Nach sehr kurzer Lehrzeit bei dem kalten, blutlosen Akademiker Scheffer, nach flüchtiger Berührung mit Delacroix, bei dem Chassériau so unglücklich endete, und nach ebenfalls sehr kurzem und unfruchtbarem Aufenthalt im Atelier Coutures suchte sich Puvis de Chavannes seinen eigenen Weg. Erinnerungen an Italien, wo er sich als junger Mann lange aufgehalten hatte, beherrschten ihn. Er sah Lionardo durch das Medium Luinis und träumte von diesem geheimnisvollen Sfumato der Mailänder, von jenen Dingen, die Chassériau in seinen Fresken so schön hatte wieder aufleben lassen. Und als er, nach manchem Schwanken seiner Magnetnadel, sich siebenunddreißigjährig endlich selbst gefunden hatte, in den beiden Gemälden des Salons von 1861, „Frieden" (Abb. 507) und „Krieg", konnte er wie ein Schüler Chassériaus wirken. Das Hellenische, das er so leidenschaftlich suchte, lebt auf völlig naive Weise in diesen Bildern, ganz unhistorisch, ganz unreflektiert, aus Sehnsucht und Schwärmerei. Große Form, gesehen in schöner Atmosphäre und einheitlichem Ton, stark klingender Rhythmus der Flächen bei reicher Belebung der Einzelgestalt, eine an Poussin gemahnende Klarheit des Aufbaus und eine an Corot gemahnende Fülle des silbergoldenen Tones machen diese Allegorien in Amiens, besonders die des „Friedens" und die der „Ruhe", zu sehr großen Leistungen und, trotz des innigen Zusammenhanges mit der Tradition, zu Schöpfungen von durchaus eigenem Blut. Es ist viel Natur, viel Empfindung in diesen Fresken, auch sehr reiche Erfindung, in der manchmal überraschenden Zusammenfügung der Gruppen sowohl als in Haltung und Beseelung der einzelnen Figur. Eine holde Unbefangenheit und, bei aller Ruhe der Gebärden und aller Feierlichkeit des Baus, eine schöne, sinnliche Heiterkeit. Man konnte glauben, der große Monumentalmaler sei Frankreich geboren, und als er im Jahre 1869 die Fresken für Marseille malte, „Marseille, eine griechische Kolonie" und „Marseille, das Einfallstor des Orients", trat dieses neue Hellenentum auch heimatlich in die engste Beziehung zu den unterirdischen Kunstquellen seiner Rasse. Was Ingres in seinem nicht vollendeten „Goldenen Zeitalter" geträumt hatte, schien Wirklichkeit werden zu wollen.

Aber Puvis war nicht stark genug für die ganz große Leistung. Schöneres, Blutvolleres als diese Frühwerke hat er dann nicht wieder gemacht. Bleibt er auch in seinen späteren Werken immer ein Künstler von höchster Reinheit der Empfindung und stärkster Leidenschaft des Willens, so opfert er im Laufe der Zeit doch immer mehr, nicht nur von seinen malerischen Elementen, sondern auch von der Ausdruckskraft seiner Linie, von der Beseelung der Form. Dem großen Stil zuliebe glaubte er diese Opfer bringen zu müssen. Die Dekoration wird mächtiger und strenger, aber zugleich wird das Rhythmische schwächer. Wenn die Hintereinanderschichtung der Bildebenen im Sinne des alten Freskostils untadelhaft ist, wenn jede Gruppe, jede Figur, jede Haltung und jede

Wendung genau da steht, wo sie nach dem ornamentalen Gesetz stehen muß, wenn die auf lichtes Grau, mit lichtem Blau an den Anfangs- und an den Endpunkten gestellte Harmonie dem Ton der Architekturen immer genauer sich einfügt — in diesem Spiel von Gewichten und Gegengewichten, von Symmetrien und Parallelismen, von Winkeln und Kurven fühlt man System und Rezept und wird für die Dürre solcher Abstraktion nicht entschädigt durch schöne Malerei oder lebendige Form. Läßt man sich bei den Werken seiner reifen Zeit, etwa in der „Christlichen Inspiration" in Lyon oder in den Fresken der Sorbonne und des Pantheon auf die Einzelheiten ein, so erschrickt man über die Öde des Metiers und die Leblosigkeit der Linie. Bei alten Meistern des Fresko, bei Ghirlandajo etwa, um nicht ungerechterweise so hoch wie Botticelli zu greifen, lebt die Linie von Ausdruckskraft. Sie ist immer zugleich höchstes Ornament und stärkster Formausdruck, Funktionsausdruck des Organischen. Dies fehlt bei Puvis de Chavannes immer mehr. Jene Lebendigkeit, die Degas' und besonders Lautrecs Linie immer, an allen entscheidenden Punkten, so hinreißend macht, versagt sich Puvis, und so kommt er in die Nähe der englischen Präraffaeliten.

Das Poetische aber in ihm bleibt stark und klar bis zuletzt. Sein im letzten Lebensjahre, 1898, entstandenes Fresko im Pantheon, die Heilige Genovefa, die über dem nächtlichen Paris wacht (Abb. 508), versöhnt wegen der großen Empfindung und ihres dichterischen Zaubers mit dem, was an manchen seiner anderen Werke Dekoration, wenn auch Dekoration größten Stiles, blieb.

Das christliche Erbteil der Puvis'schen Kunst übernahm Maurice Denis (Abb. 509). In Puvis' „Christlicher Inspiration", dem Geiste der Giottoschule, des Fra Angelico und der Buchminiaturen so seltsam verwandt, mochte der religiöse Symbolismus, der im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts sich auch literarisch so stark äußert, ein Werk von verwandter Empfindung sehen. Selbst wenn Denis antike Legenden malt, behält seine Kunst diesen Anflug mittelalterlichen, sinnigen Frommseins. In der Farbe gibt er sich reicher als Puvis getan hatte, fügt zu dem Grau, Blau und Weiß des Meisters ein helles Rosa und dunkles Lila und wirkt damit beinahe indisch-exotisch. Seine Linie fließt behutsam und sehr zart, etwas herbe, überrascht dann aber wieder durch eine musikalische Grazie. In einfachen Kapellen, wie in Le Vésinet, nahe Paris, gab er sein Bestes in schöner, heller Dekoration, die sich in der Kapelle Sacré Cœur zu Vésinet in dem Gemälde der „Gnadenverteilung" zu ungewohnter Farbenglut auf reicher Palette steigert. Zu dem Rosa und Lila und Blau, das er sonst bevorzugt, fügt er hier starkes Violett und Rot, flammendes Schwefelgelb, brennendes Orange und tiefes Grün und hüllt das Ganze in eine flammende Atmosphäre. Seit diesem im Jahre 1903 entstandenen Werke aber scheint das Schöpferische seiner Kunst erlahmt zu sein, er kämpft hinfort hartnäckig, um den Gefahren der dekorativen Manier zu entgehen.

Die Zeit, in der ein Künstler lebt, und die Gegenwart, die sie vor ihn hinstellt, übt einen unausweichlichen Zwang auf ihn aus. Als Puvis sich in die Lehre zu

Delacroix begab und eine Pietà im Delacroixschen Sinne malte, war er, trotzdem er damals nur Nachahmer war und vielleicht mit Recht unter dem Einfluß dieses Riesen das gleiche Scheitern für seine Person fürchtete, das Chassériau lähmte, dennoch auf richtigerem Wege als später, da er mit Giottos Gebärden zu hantieren anfing. Der Baum der Erkenntnis läßt sich ungestraft nicht umgehen. Man kann sich die Monumentalität, nach der die Zeit, diese durch den Impressionismus hindurchgegangene Zeit, verlangte, auf dem Wege Manets vorstellen, man kann sie sich als Steigerung der Degasschen Linie ausmalen und bedauert, daß Lautrec, außer an Jahrmarktsbudenfronten, nie zu dekorativen Aufgaben gelangte. Eine Fortsetzung war in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nur auf dem Wege möglich, den Degas und Lautrec gegangen waren, weil sie mit dem Sehen und dem durch dieses Sehen diktierten Mittel ihrer Zeit arbeiteten. Erst als ein Naiver zur Monumentalität wollte, der aus der Malerei der Gegenwart seine ersten Kräfte gezogen hatte, konnte die Steigerung über den Impressionismus hinaus auf natürliche Weise zu wirklich lebendiger, neuer Form führen.

Paul Gauguin war Autodidakt und kam verhältnismäßig spät zur Malerei (Abb. 512—514). Ein Bankbeamter, der sich für Malerei und Literatur interessierte, der Bilder der Impressionisten und Cézannes sammelte, fing er, halb zufällig, in seinen sonntäglichen Mußestunden als Achtundzwanzigjähriger an, sich mit Pinsel und Farben zu beschäftigen, und stellte im Jahre 1875 zum ersten Male aus; dann wieder 1880. Bei Pissarro hatte er sich Rat geholt, und seine ersten Bilder waren Landschaften in Pissarros Art, nicht sehr gut, etwas zäh in der Malerei, aber schon von intensivem Farbenausdruck. Daß er zu Pissarro ging und nicht etwa zu der beweglicheren und scheinbar leichter lernbaren Kunst Claude Monets, mochte Gründe der Blutsverwandtschaft haben: Pissarro stammte von den Antillen und hatte kreolisches Blut, und auch in Gauguin war Südliches, Exotisches. Er kam von Ahnen aus aragonesischem Adel, die nach Peru ausgewandert waren, war selbst als Kind in Lima und als Schiffsjunge in Brasilien, kannte die heißen Länder mit ihrem reinen Himmel als schönste Jugenderinnerungen. So mag er mit Pissarro, der als Kind auf den Antillen immer Kokospalmen studiert hatte, gegenseitig Reiseeindrücke ausgetauscht haben. Und Pissarro war es wohl auch, der ihn darin bestärkte, im Jahre 1886, in die Bretagne zu gehen, in die unverdorbene Natur und zu einfachen Menschen. Was Gauguin in Manet gesucht und was ihm die Kunst des gleichfalls halb südlichen Degas gegeben hatte, der Sinn für leidenschaftliche Linie und das Unwirkliche der lebendig verteilten Farbe, verlangte nach Verarbeitung in der Einsamkeit. Aber weder die Bretagne noch die Provence, wo er mit Van Gogh zusammenstieß, erwiesen sich als einsam genug. Eine Reise nach Martinique, nach Pissarros Antilleninseln, 1888 plötzlich unternommen, hatte ihm eine Welt von Bildern gezeigt, eine große Natur unter rosenfarbenen Himmeln, die fortan in seinem Gedächtnis hauste und ihn nicht mehr losließ Als er im Jahre 1888, ehe er in die Provence, nach Arles, ging, Cézanne studiert und Manets „Olympia" kopiert hatte, konnten sie ihn in seinem Streben nur

bestätigen. Große, reine Gestalt und festen Bildaufbau mußte er sich selbst, durch eigene Anschauung, auf künstlerischem Neuland, erobern. Er versuchte es abermals in der Bretagne, in Pont Aven, wo so etwas wie eine Schule sich um ihn versammelte und wo er mit den Dichtern des Symbolismus, Huysmans und Mallarmé, Verlaine und Maeterlinck, aber auch mit Maurice Denis in Berührung kam. Jedoch Frankreich, Europa genügten ihm nicht, er wollte zu den Wilden, und als er, der früher wohlhabend, als Maler immer arm gewesen war, ein wenig Geld für die Überfahrt beisammen hatte, schiffte er sich im Jahre 1891 nach Tahiti ein. Wir wissen heute aus Gauguins Briefen, dem prosaischen Revers jener Medaille, deren Vorderseite die Dichtung „Noa-Noa" (Wohlgeruch) zeigt, daß es nicht allein die romantische Sehnsucht nach der paradiesischen Tropenwelt war, die ihn hinaustrieb, sondern auch Geldsorgen und der Gedanke, in den Kolonien billiger leben zu können. Entscheidend aber können solche Gründe nicht gewesen sein. Gauguin fühlte, die Kunst müsse, das heißt: er müsse von vorne wieder anfangen. Er hat selbst auch einmal gesagt, das Barbarische sei für ihn ein Verjüngungsmittel; er sei „weit, weit zurückgegangen, weiter als bis zu den Pferden des Parthenon, zurück bis zum Holzpferdchen seiner Kindertage". Um einfach und groß zu schaffen, wollte er alles vergessen, was er konnte. Das war nicht wenig. In den Bildern aus der Bretagne ist er nicht mehr nur ein Mitläufer des Impressionismus, sondern schon ein Mensch mit eigener Anschauung und eigenem Stil. Sehr eigenwillig in der Farbe, mit starker Betonung von Blau und Rosa, nach der Rückkehr aus der Provence um sein flammendes Gelb bereichert und sehr sicher in der Behandlung der Einzelflächen, die er ausgedehnter nimmt als Pissarro und fester zusammenfügt. Aber dies alles wollte er in seiner neuen Welt vergessen, nur der Natur folgen und, falls seine rechte Hand wieder zu geschickt würde, mit der linken arbeiten und, falls mit dieser das gleiche geschähe, lernen, mit den Füßen zu malen.

Der Stil, den Gauguin bei den Wilden entwickelte, ist große Klassik. Einfache Gestalten stehen in klaren Flächen, der Rhythmus der Flächen und der Linien schwingt voll und schwer, nicht minder architektonisch als bei Puvis. Aber Gauguins Gesetz für Ordnung ist überall ganz gefüllt von Anschauung, er läßt nichts leer, so ungebrochen und glatt auch die Flächen sein mögen, immer fügen sie sich dem großen Rhythmus, von dem seine Empfindung ausgeht. Nach den Modellen, die er fand, vollen, aber graziösen, edlen Körpern, präzisiert er Maße und Proportion des ganzen Bildaufbaus und schafft sich mit ihnen einen idealen Typus. Die Forderungen Ingres', die zu Ingres' Zeiten niemand begriff, scheinen erfüllt: „Weshalb schafft man nicht großen Stil? Weil man statt einer großen Form drei kleine macht." — „Um die Schönheit der Form zu erreichen, muß man rund und ohne innere Details modellieren, denn schöne Form ist gerade Flächen und Rundungen." Solches Ideal erfüllte Gauguin, und es kann nicht überraschen, daß auch er, wie alle großen Meister der Form, wie Renoir und Degas, bald zur Bildhauerei und zum Bildschnitzen

kam. Das schöne Menschengewächs, das er auf seinen Inseln fand, körperlich unverdorben, Frauen von schlankem Wuchs und feinen Gelenken, von breiter Fülle in den Schultern und glatter Rundheit der Glieder, mit „Beinen wie Säulen" (Ingres) erleichterte ihm das Hinstellen seines idealen Typus. Eine animalische Schönheit, wild und sanft zugleich, seelisch primitiv und kompliziert in einem, beherrscht diese Menschen und beherrscht bald Gauguins Kunst, diese Kunst, die schließlich so einfach wird, daß sie wieder auf das Symbolhafte zielt, jenes Symbolhafte, von dem sie, damals in der Bretagne, in Pont Aven, ihre geistig stärkste Belastung erfahren hatte. Da das Leben der Wilden so unnaturalistisch, so formelhaft verläuft wie etwa das orientalische, kam auch diesem Element seines Stilwillens ein Stück erlebter Natur glücklich entgegen. Wenn er aber einmal in seinen Briefen von der mannigfachen, launenhaften Natur spricht und davon, daß er, ehe er sich ans Schaffen machen könne, immer erst das Urwesen der Pflanzen, der Bäume, kurz, dieser ganzen, launenhaften Natur in sich aufnehmen und durchdenken müsse, so zeigt er damit die Grenze an zwischen dem, was die Welt der Sichtbarkeit seinem Stil gab, und dem, was sein Geist und sein sehr rationell disziplinierter Intellekt daraus machten. Hier setzt sein Kampf ein, ein Ringen, das sich nicht um die Fragen schönster Dekoration drehte, sondern um die malerische Bewältigung einer nie gemalten Natur. Daß diese Menschen bernsteingelb sind mit bronzegrünen Reflexen auf ihrer Haut, die Vegetation grüner als alles Europäische, der Himmel manchmal lila, ja violett — nicht diese Gegebenheiten beunruhigten ihn. Er malte in seine Harmonien aus Smaragdgrün, Ziegelrosa und Indigoblau nicht nur rosa Himmel hinein — die gab es —, sondern auch rosa Pferde und grüne Akte. Was ihn vielmehr bedrängte, war die Sorge, ob er seine Objektivität immer und jedesmal mit einer sinnlich ganz gefüllten Anschauung blutvoll machen könne. Kurz, ihn bedrängte die gleiche Gefahr des Dekorativen, an der Puvis und Denis auf ihren Wänden gescheitert waren. Was ihnen zum Verhängnis wurde, die ewig zur Verfügung stehende weiße Wand, hätte Gauguin, wäre er nach Europa zurückgekehrt und nicht so früh gestorben, wahrscheinlich die größte Freiheit gegeben. Wahrscheinlich, weil er der Natur, einer neuen Natur, viel tiefer verhaftet war als sie, weil er in seinem Jahrzehnt teilgenommen hatte an wahrer Malerei und diese am Ende, wenn auch nur als sein gutes Gewissen, hätte wiederfinden können. Er kam spät genug zum Freskostil, erst in Polynesien, erst, als er alles Kunsthistorische von sich geworfen hatte. Seine Bilder aus Tahiti und den andern Inseln sind freskohaft gemalt, mit dicker, weißer Grundierung und dünn aufgetragener Farbe, kaum anders als die Wandmalereien der großen Florentiner. Man denkt sich gerne, bei besserem Glück und großen Aufträgen hätte dieses eine Mal wenigstens die moderne Monumentalkunst ganz große Leistungen hingestellt. Was damals, in Pont-Aven, der Dichter Albert Aurier so leidenschaftlich für Gauguin forderte, „Wände, Wände", war ihm versagt, und so blieb in Frankreich der große Monumentalstil Fragment und unerfüllte Möglichkeit.

Paul Cézanne hat einmal gesagt: „Ich habe aus dem Impressionismus etwas Solides und Dauerhaftes machen wollen, wie die Kunst der Museen." Ihm, der ein Jahr älter war als Claude Monet, bedeuteten die Schönheiten des Impressionismus nur etwas Vorläufiges. Was er am Impressionismus vermißte, war das gleiche, was auch einige andere Angehörige der Impressionistengruppe mit der Zeit entbehrten: das baumeisterliche Element. Wenn Renoir und Degas bei der Skulptur endeten, wenn die Neoimpressionisten sich bemühten, ihren Bildflächen eine feste Struktur zu geben, wenn Gauguin der verhinderte Monumentalmaler der Epoche wurde, so rührten diese Erschütterungen des Impressionismus, so sehr sie aus dem Impressionismus selber geboren sein mochten, doch aus derselben Quelle her: dem Verlangen, dem leuchtenden und bewegten Spiegelbild der Welt einen festen, schöpferischen Willen entgegenzusetzen. Es lag in der impressionistischen Anschauung ein Element, das zur Passivität, zum Stillhalten verführte.

Die Landschaftsbilder der Impressionisten wirken flach. Für Cézanne aber ist die Welt ein Tiefenraum, allerdings ein von farbiger Luft erfüllter Tiefenraum. Er drückt das so aus: „Für uns Menschen hat die Natur mehr Tiefe als Oberfläche, daher die Notwendigkeit, unsere durch Rot und Gelb dargestellten Lichtvibrationen mit einer hinreichenden Menge von Blau zu mischen, um Luftwirkung zu erreichen." Nach diesem Grundsatz hat er gemalt, seit er im Freien schuf, und aus diesem Grundsatz heraus entwickelte er den Tiefenbau seiner Bilder, immer im Kampfe mit dem farbigen Flimmern des Lichtes, das ihn hindert, seine Leinwand positiv zu decken und die Abgrenzung der Gegenstände zu verfolgen, wenn die Berührungsstellen sehr dünn und zart sind; immer auch im Kampf mit dem Durcheinanderschwirren der Flächen, das sich, wenn man ehrlich nur malt, was man sieht, der Abgrenzung durch Linien entzieht (Abb. 493 bis 504, Taf. XLIV).

Cézannes oberster, einziger Grundsatz ist, die Natur wiederzugeben, seine Empfindungen zu realisieren, die Sinneseindrücke zu gestalten. Nie hat er, der große Stilist, daran gedacht, zu stilisieren. „Man muß nicht malen, was man zu sehen glaubt, sondern, was man sieht." Aber das Problem kompliziert sich. Dieser Maler weiß so unendlich viel, hat durch leidenschaftliche Beobachtung der Natur und durch ebenso leidenschaftliches Studium der alten Meister im Louvre so unendlich viele Erfahrungen über das Sichtbare in seiner Augenphantasie und seinem Erinnerungsblick aufeinander- und übereinandergehäuft, daß es sehr schwer ist, zu sagen, wo das aufhört, was er wirklich, im Augenblicke sah, und wo das anfängt, was er mit dieser Augenphantasie zu sehen glaubte.

Das eine aber besteht: seine Landschaften sind wahrer als die noch so wahren der Impressionisten, weil sie unabhängig sind, unabhängig von der zufälligen Beleuchtung, von dem Reiz des Vorübergehenden in Licht und Schatten, von der Schönheit und dem Zauber des Augenblicks, der nicht wiederkehrt. Man sieht bei Cézanne in unendliche Räume der Welt, aber man bleibt in gewisser

Entfernung, weil diese Welt feststeht, weil ihre Formen nicht durcheinanderschwirren, sondern, wenn auch ohne Linien, gegeneinander abgegrenzt sind. „Es gibt keine Linie, es gibt keine Modellierung, es gibt nur Kontraste. Aber diese Kontraste sind nicht Schwarz und Weiß, sondern Farbenbewegung. Modellierung ist nichts als Richtigkeit in der Beziehung der Töne untereinander. Sind sie richtig nebeneinandergesetzt und sind sie alle da, so modelliert sich das Bild von selbst. Zeichnung und Farbe sind keine Gegensätze, je harmonischer die Farbe, um so präziser kommt die Form heraus; hat die Farbe ihren höchsten Grad von Reichtum, so ist auch die Form auf dem Gipfel ihrer Fülle." Er baut eine bunte Welt von Tönen in seinen Landschaften auf, aber es ist eine schattenlose Welt. Die Wahrheit, daß Farbe nichts ist als Licht, wurde von keinem Künstler vor Cézanne so restlos verwirklicht. Seine Landschaften schwingen in der Fülle und dem Nuancenreichtum des Tons, wie die silbergrauen Corots, sind aber bunt, farbenreich und aus allen Farben des Regenbogens zusammengesetzt. Nur daß ihre Buntheit sich nicht auf den ersten Blick wie etwas Äußerliches enthüllt. Sein Himmel wölbt sich tiefblau über dem Rostrot der ausgesengten, schönen, provenzalischen Erde und dem Smaragdgrün der Bäume, und an dem Blau sehen wir, daß die Sonne scheint. Aber dieses Blau ist, wie das Wiesengrün Delacroix', nur auf leichtere Weise, aus zahllosen Tönen gemischt, nicht nur aus blauen, sondern, ganz zart, auch noch aus violetten und fliederfarbenen, grünlichen und gelblichen, rosa und orangerosa und orangeroten Nuancen, kurz, aus allen Brechungen des irisierenden Regenbogens. Und ebenso ist es mit dem Grün der Wälder und dem Rostrot der Felder. Die Töne sind tatsächlich immer alle da, auch ohne daß unser Auge es gleich bemerkt. Er kämpfte manchmal vor dem Motiv, tagelang, wochenlang, scheinbar nichtstuend, mit der Erscheinung, bis er dann plötzlich den hauchzarten, rosa Reflex erhascht hatte, den er behutsam, ganz dünn, neben einen graublauen Strich in den Himmel malte. Das Gewebe der farbigen Töne stand so fest und zugleich so leicht schwebend vor seinem inneren Auge, daß er immer fürchtete, mit einem zu dichten, zu intensiven Ton es zu zerreißen. Deshalb suchte er so vorsichtig und fanatisch in der Natur, mit jedem Pinselstrich den richtigen Ton zu finden, richtig sowohl für die Übereinstimmung mit der betreffenden Einzelheit der Wirklichkeit als auch mit Beziehung auf sämtliche andern, im Bilde schon vorhandenen Töne. Denn nur so kann man das Wesentliche, die Luft, malen — und Raum ist Luft. Vor jeder Landschaft von Cézanne weiß man, daß es farbige Luftperspektive vorher noch nie gegeben hatte.

Man muß ihn als Landschafter ansehen; wie viele Dinge er auch malte, seine Anschauung ist landschaftlich, da er um alle Dinge herum immer die Luft malt. Der große Prozeß in der Malerei des 19. Jahrhunderts, die Dinge selbst zugunsten ihres Scheins und ihrer Erscheinungskraft langsam zu vernichten, wurde von Cézanne zu seinen äußersten Folgerungen geführt. Er sagte einmal: „Alles in der Natur modelliert sich den geometrischen Formen der Sphäre, des Konus und des Zylinders gemäß. Man muß lernen, nach diesen einfachen

Figuren zu malen; späterhin kann man dann alles machen, was man will. In der Malerei muß jede Seite eines Gegenstandes nach einem Mittelpunkt hinführen, wie es in der Natur geschieht." — Dieser Sinn für das Abstrakte der Erscheinung, für das einfach Gesetzmäßige, für die heimliche Urform jedes Dinges tötete in seiner Malerei den Reiz des Zufälligen, des Soundso-Aussehens eines Dinges, der sogenannten Wirklichkeit. Ein Haus in der Landschaft hat für ihn nur so viel gegenständliche Bedeutung, wie ihm als kubischer Bestandteil und als Träger von soundsoviel Farbtönen zukommt. Was das Haus sonst noch hat, interessiert Cézanne in aller Unschuld gar nicht. Aber für diesen Mangel an Reiz des Gegenständlichen hat er die Welt entschädigt durch das Baumeisterliche, das auf eben dieser Anschauung, auf eben dieser Gesinnung beruht. Weil er die Urform der Dinge malte, aber nicht geometrisch abstrakt, sondern eingehüllt in allen farbigen Zauber der Luft, stehen die Dinge seiner Welt so fest. Das Einzelne mag wirken, wie es will. Das Ganze aber hat eine Schönheit der Erscheinung, die mit keiner andren Schönheit zu vergleichen ist. Maurice Denis hat Cézanne den Poussin des Impressionismus genannt, und Cézanne selbst wollte, als Siebzigjähriger, dahin kommen, ein Bild, wie von Poussin, ganz nach der Natur zu malen. Das Gebaute, das in Formen wie in Farben vollkommen gegeneinander Ausgewogene, in Formen, die Farben sind, und in Farben, die wie geformt scheinen, dies ist sein klassisches Element, jenes, durch das er sich mit den großen Alten in Reih' und Glied stellt.

Gelernt hat er im Louvre, nachdem und währenddem er sich das Handwerk in der Académie Suisse aneignete. Stundenlang saß er vor den alten Meistern, nicht nur oben, im zweiten Stock, bei Poussin, sondern überall. Aber was er von den Alten wollte, war nicht das gleiche, was Courbet, den er bewunderte, bei ihnen suchte, nicht das Handwerk, sondern etwas viel Tieferes: die Anschauung. Die Natur so sehen, wie die Alten sie gesehen hatten, so ehrfürchtig, so umfassend, so durchdringend. Als er anfing zu malen, malte er nicht wie ein Nachahmer oder ein Kopist, sondern wie ein Kind, unbeholfen und barbarisch. Daß seine ersten Arbeiten wie Karikaturen wirkten, versteht man noch heute. Diese „Pietà", dieser „Mord" und diese andern dunkelromantischen Bilder, schwarz und heftig darüberhinkoloriert, mit schreienden Kontrasten und mit einer ungezügelten Wut des Temperaments hingefegt, machen es schwer, hinter dieser Außenseite die große Inspiration zu entdecken. Noch eine Wandmalerei, die Erweckung des Lazarus, 1867—68, also aus einer Zeit, wo er Manet schon kannte, gibt trotz tintorettohafter Gefühlsstärke keine reine Harmonie. Manets Kunst brachte ihn weiter, auch wenn sie ihm zu nichts andrem half als zu der Erkenntnis, daß das leidenschaftlich verehrte Vorbild Delacroix' damals noch zu groß für ihn war, daß zu Delacroix Weisheit gehört und daß Weisheit erst langsam erworben wird. Cézanne begann Stilleben zu malen, und in dieser strengen Disziplin entwickelte er seinen Sinn für Form, für die Erscheinungskraft einer Form und für klare Fläche. Noch sind seine Stilleben dunkel, linkisch, in erdigem Ton. Aber er lernte an ihnen und fing, was ihm, dem schöpferischen

Genie, so unendlich nötig war, ganz von vorn, mit den einfachsten Dingen an. Langsam, fast zögernd hellt er seine Platte auf und wagt reinere Farben, größere Flächen. In einigen Bildern um 1870, wie der merkwürdig barocken „Olympia", die, wie ein Tier, rosa auf dem Bett kauert, inmitten einer dunkelglühenden Farbenpracht vor edlem Perlgrau des Hintergrundes, steckt so viel Huldigung an Delacroix wie an Manet. Aber ganz er selbst wurde er erst, als er ins Freie ging, als er, in Freundschaft mit Pissarro verbunden, Pleinairist wurde und, es war im Jahre 1873, in Auvers-sur-Oise seine ersten Freilichtlandschaften malte. Von jetzt an nimmt seine Entwicklung einen Verlauf von wahrhaft stürmischem Tempo. Herr seiner Mittel, kann er alles ausdrücken, was sein Auge sieht, und nun schafft er die neue Landschaft, jene Landschaft des von farbiger Luft erfüllten Weltenraumes. Sein Zusammenhang mit dem Impressionismus blieb locker, er wollte ihm nicht zu nahe kommen, so sehr er in manchen Dingen, der intimen Naturbeobachtung, mit den Impressionisten übereinstimmte. Einige Male wechselte er in Paris die Wohnung, nur um sein Atelier nicht zu nahe den ihrigen zu haben; er sah, daß Monet und Sisley sich zeitweise in ihren Bildern so ähnlich wurden, daß die Persönlichkeit unter der Doktrin Schaden litt. Immer ging er in seine Heimat, nach Aix in der Provence, zurück, und hier siedelte er sich an, als sein Vater gestorben und er durch Erbschaft reich geworden war. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens war er in der Provence, einsam, nur seiner Arbeit hingegeben. Natur, südliche Natur war sein einziger künstlerischer Verkehr. Reif geworden, nahm er die künstlerischen Träume seiner Jugend wieder auf. Große Kompositionen malen, groß, nicht immer im Sinne der großen Fläche, obwohl auch das ihn lockte (Pissarro hat sogar einmal vorgeschlagen, ob man nicht das neue Opernhaus, Garniers Prunkbau, mit Fresken von Cézanne ausmalen lassen wolle), sondern groß im Sinne der inneren, malerischen Monumentalität, so, wie Delacroix es getan hatte. Die „Versuchung des heiligen Antonius" von 1880 und die „Lutteurs amoureux" (Abb. 502) von 1885 verwirklichen solche Träume. Nichts Altmeisterliches haftet ihnen an, auch die Erinnerung an Rubens, bei Delacroix noch bisweilen spürbar, ist ausgelöscht. In seiner eigenen, von ihm geschaffenen Welt, der Welt des malerisch feinsten Tons und der reinsten Farbe, gehen diese so leidenschaftlichen Visionen vor sich, kaum unwirklicher als die Szenen badender Männer und Frauen, die auch „nur", wenn auch nicht aus leerem Hirn, erfunden sind und in welchen er sein Ideal, ein Bild, wie von Poussin, ganz nach der Natur zu malen, manchmal ohne Rest verwirklichte. Wir sehen das Poussinsche Element darin nicht. Aber so wie, wenn er einen Wald malt, dieser Wald nachher etwas hat, was allen Wäldern gemeinsam ist, und so wie jeder Apfel auf einem seiner Stilleben die farbige Urform des Apfels sozusagen mit ausdrückt, haben solche Kompositionen etwas Gültiges, jenes Klassische der Gleichgewichte, jene Ruhe und Standfestigkeit im Aufbau, wie sie Poussins Hellenentum mit ebenso holder Einfalt wie höllischer Klugheit hinstellte. Cézannes Menschen zeigen nichts, gar nichts von klassischer Linie und klassischer Proportion. Oft sind sie

deformiert, betrachtet man sie als Einzelwesen. Aber im Ganzen, als eine Summe von Gliedern des Aufbaus, fügen sie sich, bei aller scheinbaren Unrichtigkeit, der großen Bildanschauung nicht weniger rhythmisch ein als Tintorettos oder Grecos noch so falsche Körper. Er baut Bilder mit Menschenleibern und sieht sie schließlich nicht anders an, als er einen Felsen ansieht oder eine Wolke, landschaftlich, eine Form, die Farbe trägt und von farbiger Luft eingehüllt wird. Ob er einen Akt in einer idealen Landschaft malt oder ein Bildnis oder einen Apfel auf einem weißen Tuch, war ihm nach der zwanzigsten oder nach der vierzigsten Sitzung schöpferisch fast das gleiche. Seine ungeheure Energie bei dem schöpferischen Prozeß der Verwandlung hatte das Gegenständliche im Fanatismus des Pantheisten fast ausgelöscht. Ihm war alles farbiger Ton geworden, und erst nachher, wenn die Harmonie erreicht war, wurden diese Träger des farbigen Tones plötzlich wieder zu Äpfeln und Leibern, zu Bäumen und Felsen und Wolken. Beim Arbeiten dachte er nicht an das, was die Dinge andren Menschen bedeuten, er sah nur hin und dachte an das, was sie ihm für die Welt von Harmonie bedeuteten, die jedes Bild für ihn darstellte, jedes Bild wenigstens, in dem er sich „ein wenig realisiert" hatte, in dem es ihm gelang, „seine kleine Sensation" auszudrücken.

Cézanne dachte nie daran, sich einem Publikum verständlich zu machen. Er hatte ja kein Publikum und malte nur für sich, nur, um seinen Kampf mit der Natur zu einem glücklichen Ende zu bringen. Für ihn selbst war alles, was er machte, ein Schritt auf dem Wege. Als alter Mann seufzte er darüber, daß er nichts erreicht hätte, daß er nur gelernt hätte, Blau und Rot und Grün auf die Leinwand zu bringen, sonst nichts. Ein Künstler, der nichts andres will, als die Natur, nichts andres, als die Dinge malen, welche die Natur vor ihm gemalt hat, nicht von hinten her anfangend, indem er ihre Effekte kopiert, sondern von Anfang an, indem er Schritt für Schritt ihre Schöpfungsgeschichte wiederholt, ein solcher Liebhaber und Gegner der Natur wird sie nie erreichen. Aber hüten wir uns, aus diesem Seufzer des alten Mannes ein Argument gegen seine Kunst zu machen! Mag manches in seinem Werk, das er nur als vorläufig ansah, als einen kleinen Schritt auf dem Wege, fragmentarisch sein und bleiben, kein Künstler ist dem geheimnisvollen Bau der Natur so nahe gekommen wie Cézanne. Seine Landschaften sind verewigte Dauerzustände der sichtbaren Welt, von höherer Wahrheit und erregenderer Schönheit als alle jemals gemalte Landschaft. Seine Stilleben, so richtig im Einzelton und so über alle Begriffe prunkvoll als Gesamtfarbe, enthüllen eine Monumentalität des Aufbaus, die sich mit jeder Wandmalerei messen kann; und seine Menschen, seine Bildnisse erschüttern durch die Gewalt ihres Ausdrucks. Aber der Ausdruck ist nicht gesucht, er ist gefunden, als das letzte Ergebnis einer stummen, während der hartnäckigsten Anschauungsarbeit vorsichgegangenen Seelenzwiesprache.

In Cézannes Kunst sagte die französische Kunst des ganzen 19. Jahrhunderts ihr letztes, vielleicht ihr größtes Wort. Klassizismus und Romantik ist in ihr enthalten, ebenso wie Realismus und Impressionismus, jedes aber als unlösbarer

Teil des Ganzen. Was die Nachfolger aus dieser Ganzheit herausnahmen, sind vielleicht Anfänge neuer Dinge, Henri Rousseaus bewußte Kindlichkeit, Picassos bewußte Lehre vom Kubus, Matisses Doktrin vom reinen Aufbau (von Cézannes Kompositionen der Badenden abgeleitet) und von der reinen Farbe als bewußte Reaktion — alles dies Neue hängt, sei es als Weiterbildung, sei es als lehrbares Element, sei es als Ausweg, mit Cézanne zusammen. Er lag dem 20. Jahrhundert im Wege wie ein erratischer Block, und die neue europäische Jugend fand, als erst einmal die Zeit der Nachahmung vorüber war, ihren Ausweg im Anschluß an die so vollkommen anders geartete Kunst des Holländers van Gogh und des Skandinaviers Edvard Munch.

LIEBERMANN, CORINTH UND SLEVOGT

Max Liebermann, nach Geburt und Unterweisung Berliner, machte im Laufe seines Lebens die Probleme der europäischen Malerei zu einer deutschen Angelegenheit und erweiterte die Grenzen seiner und der deutschen Kunst über die Beschränkung auf Deutschland hinaus (Abb. 313—324, Taf. XIII—XV). Während Leibl und Menzel und Hans Thoma, trotz der fremden Schulung, die sie, mindestens in ihrer Jugend, erfuhren, als ausschließlich deutsch empfunden werden, ebenso wie Feuerbach und Hans von Marées, haftet der Kunst Liebermanns, ohne deshalb ihren Charakter zu schwächen, ein Hauch von Europäertum an. Nicht, als ob seine Kunst in Europa höher respektiert würde als die Leiblsche oder Menzelsche, zu der die anderen Völker auch einen gewissen Zugang haben. Aber sie berührt sich, und zwar nicht vornehmlich in den Jugendwerken, näher mit dem, was in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als gute Malerei empfunden wurde und als das allgemeine Problem der Malerei galt. In seiner Schrift von der „Phantasie in der Malerei" hat er auch mit Worten gesagt, was dieses Problem ist. Die Schrift ist das Bekenntnis zum Realismus und weist darauf hin, daß auch die Tätigkeit des Wirklichkeitsmalers einen Akt der schöpferischen Phantasie bedeutet, daß eine Kunst, in der die Empfindung für das Sichtbare reine Gestalt wird, der Kunst der Erfindung unrealer Gegenstände nicht nachsteht. Eine Wahrheit, die im Kern schon in der Schillerschen Ästhetik steckt, die aber praktisch dennoch keine Binsenwahrheit bedeutet, weil auch im Deutschland des 20. Jahrhunderts Gefahr vorlag, sie könne abermals und immer wieder vergessen werden.

Liebermann war, wie Hans von Marées, Schüler Steffecks gewesen und ging dann 1868 an die Weimarer Akademie. In dieser Zeit lernte er, bei einem Ausflug nach Düsseldorf, Munkacsys Bilder, die „Letzten Tage des Verurteilten" (Abb. 305) und die „Charpiezupferinnen", kennen. Unter dem Eindruck dieser ihm bedeutend erscheinenden Kunst, in der sich ein dunkler, Leiblscher Realismus mit Düsseldorferischer Genrekomposition effektvoll verbindet, malte er

sein erstes tüchtiges Bild, die „Gänserupferinnen", und trotzdem die in ihm sich äußernde Meisterschaft noch nicht ganz echt war und die gewählte Form noch nicht durchaus mit erlebter Anschauung füllte, sah er nun seinen Weg. Er ging zwar nach Paris, um Munkacsy zu treffen, sah dort auch die Arbeiten von Courbet, Millet und den Meistern von Fontainebleau. Aber dann ging er nach Holland. Paris hatte ihm keine neuen Vorbilder gezeigt, sondern ihm gezeigt, was er brauchte: Natur. Aus dem Dunkelmaler und Ateliermaler wird ein Naturalist und ein Hellmaler, und die im Jahre 1872 entstandenen „Häuser in Scheveningen" (Abb. 314) und verwandte Arbeiten, in ihrer silberblonden Harmonie, einfache Studien nach damaligen Begriffen, sind die ersten entscheidenden Leistungen dieser neuen Kunst. Nicht die Helligkeit natürlich ist das Wichtige, auch nicht der unerschrockene Kolorismus, der sich in einigen Bildern dieses Jahrzehnts, etwa in der „Nähstube" (Abb. 315) in Blau und Weiß oder dem „Waisenmädchenhof" mit dem leuchtenden Rot und Grün, so überraschend äußert, sondern der unbefangene Blick in die Wirklichkeit, dem solche Qualitäten erst ihr Dasein verdanken, dieser Blick, der aus den Sichtbarkeiten der Welt dann zeitlebens die größten Kostbarkeiten hervorzauberte. Lange ehe Liebermann die von ihm später so sehr geliebte Malerei des französischen Impressionismus kennenlernte, hatte er sich auf eigene Faust die helle, bunte Welt erobert. Zwar war es noch zu früh für Deutschland, aber es blieb ihm unverloren, und als Liebermann dann nach Barbizon ging und zeitweise Millet sehr verehrte, als er nach München ging, um in Leibls Nähe seine Form, seine zeichnerische Form zu vertiefen, wich die Magnetnadel seiner Kunst doch innerlich keinen Augenblick von ihrer Richtung ab. Soviel er von anderen lernte und sich einverleibte, dies kam doch immer nur seinem Metier zugute, nie änderte es seine Naturanschauung und sein Naturgefühl. Über den im Ton etwas schweren, großen Freilichtkompositionen, der „Kartoffelernte" und den „Arbeitern im Rübenfelde", verlor er die Geduld nicht, und als er dann, um das Jahr 1890 herum, diesen Stil zur Monumentalität steigerte, in den „Netzeflickerinnen" und der „Frau mit den Ziegen", stand er der Natur wie dem Bildproblem frisch wie am ersten Tage gegenüber. In diesen Gemälden zwingt er die Großfigur mit der groß gesehenen Landschaft zu einer Gefühlseinheit und einer logischen Blickeinheit zusammen, gibt viel mehr und viel intimere Natur als Millet, den er schon früh, in der „Mutter mit dem Kind" (Abb. 313) zum Beispiel, an Tiefe des menschlichen Ausdrucks übertraf. Die „Netzeflickerinnen" (Abb. 316) sind von allen großfigurigen Bildern Liebermanns das am weisesten komponierte Werk. Aber man merkt die Kunst der Komposition nicht, und daß die „Heldin", die Figur des so beherrschend dastehenden Mädchens, eine Zutat der letzten Stunde ist, könnte man dem Bilde, wenn man es nicht zufällig wüßte, unmöglich ansehen.

In den Gemälden dieser Epoche und dieser Art ist Liebermanns Farbe gedeckt, in eine Skala sehr gedrängter Nuancen, auf der Basis einer etwas trüben, graugrünen Harmonie, eingespannt. Diese Stimmung entsprach dem

Gefühlsinhalt dieser Bilder. Aber seinen Kolorismus hatte der Künstler nicht vergessen, und sein Sonnenlicht, dem er schon früh, in dem Bilde des „Altmännerhauses", mit den so berühmt gewordenen Sonnenflecken unter Bäumen, gehuldigt hatte, ebensowenig. Die Freilichtgesinnung, in jenen Monumentalbildern der Netzeflickerinnenzeit ein wenig zurückgedrängt, wird kurz vor der Jahrhundertwende die führende Forderung seines ganzen Schaffens. Als Fünfzigjähriger, als Leiter der von ihm recht eigentlich begründeten Berliner Sezession, macht er Pleinair und Impressionismus beinah zu einem Programm der neuen Richtung und setzt sich in einer Reihe von Meisterwerken mit der Kunst der Franzosen, mit Degas und Manet, auseinander. Er hellt seine Palette auf, gibt seiner Zeichnung, der Zeichnung seines Pinsels, ein schnelleres Tempo, malt Polopferde und Tennisspieler, wegen der Schnelligkeit, wird leuchtender im Licht und zugleich glühender in der Farbe. Aber, so sehr ihn die Kunst der Franzosen erfrischte, es galt wieder nur dem Handwerk. Er, der Manets „Spargelbündel" besitzt und in seinen vielen programmatischen Schriften nichts schrieb, was nicht auf das Spargelbündel Bezug hat, malte fortan nie ein Stillleben. Das Schönste und Kostbarste fand er immer im naiven Anschauen der Natur. An der „Papageien-Allee" (Abb. 317) steigerte er sein Kolorit zu ungeahnter, juwelenhafter Leuchtkraft und an den „Reitern am Strande" (Abb. 323) seinen Rhythmus zu vielfältig verschlungener Musik, und das blendende Elfenbeingelb des holländischen Badestrandes mit der Buntheit der wimmelnden Gestalten vor der leuchtenden Meeresfläche und dem strahlenden Himmel gab seiner Malerei nicht nur ihr Höchstmaß von Licht und Farbe, sondern, durch das Spiel der Atmosphäre, seinem Stil jenen Grad von Auflösung der Einzelform, der seinen persönlichen Impressionismus bestimmt, einen Impressionismus, der im Grundsätzlichen, der Anschauung, mit dem Manets, etwa den Straßenbildern Manets, wahlverwandt sein mag, sich aber von ihm auch gleich wieder im einzelnen grundsätzlich durch ein deutsches Element unterscheidet, durch das Element einer schärferen, von innen heraus konstruktiveren Zeichnung. Unter allem Impressionismus bleibt doch Liebermanns Menzelsches Teil, die bei aller sogenannten Skizzenhaftigkeit energische Zeichnung, fühlbar. Liebermann ist in viel höherem Sinne Graphiker als Manet.

Wie original seine Kunst ist, so altmeisterlich sie oft scheint, sieht man an seinen Bildnissen. Er verehrte Frans Hals sehr, er kopierte Frans Hals, und er gehört zu denen, die Frans Hals im Sinne der „Phantasie in der Malerei" neu entdeckten. Und in seinen ersten Bildnissen, dem des hamburgischen Bürgermeisters Petersen zum Beispiel, erinnert nicht nur die zufällig altholländische schwarze Amtstracht mit dem weißen Mühlsteinkragen an das große Vorbild, dem er damals folgte. Aber sehr bald entwickelte Liebermann die Kunst des physiognomischen Ausdrucks mit ihrer so vieldeutigen Beweglichkeit und dem Zauber der momentanen, vergleitenden Gesichtsstimmung zu immer allgemeingültigerer Bestimmtheit und zu immer größerer psychologischer Tiefe. In manchen seiner Porträts, in dem der Frau Biermann (Abb. 322) zum Beispiel,

lebt eine seelische Feinheit, die auch der späte, von Rembrandt hochgerissene Frans Hals in seinen durch einen Zug von starrer Jenseitigkeit so ergreifenden alten Frauen nicht gesucht hatte. Nachdem Liebermann von seinem Vorbilde gelernt hatte, was schlagender Vortrag im Porträt ist und wie man einen Kopf als plastische Form malerisch zusammenhält, vergaß er, wenn er einen Menschen auf seinen Charakter als Porträt hin studierte, regelmäßig Frans Hals wieder. Das Altmeisterliche im äußeren Habitus eines Porträts verachtete er gründlich.

Liebermanns Kunst, an Werken sehr fruchtbar und an Variationen eines Motivs so reich, daß man in manchen Perioden, wie bei den Strandbildern oder den Judengassen (Abb. 321), voreilig an Selbstwiederholung glaubte, ist ausgezeichnet durch die Gabe der sich unaufhörlich wandelnden Verjüngung. Wenn er einen Sommer lang nichts zu malen schien als Sandburgen mit Strandkörben und flatternden Fahnen, entstand nebenbei, hinter den Dünen, eine silbergraugrüne Flachlandschaft von einer Naturfülle und einem Stimmungszauber, die, im Jahre 1908, plötzlich als erlebte Natur Corot so nahe steht wie nichts aus seiner Zeit in Barbizon. Er ist immer neu, immer naiv vor der Natur, immer wieder, auch in seinem Alter, mit neuen Problemen beschäftigt, Problemen, die manchmal wegen der Hartnäckigkeit, mit der er um sie ringt, Probleme technischer Art scheinen und dann sich doch als neue Errungenschaften seines Naturgefühls enthüllen. Seit ihm die gewohnte Sommerreise in seine eigentliche künstlerische Heimat, nach Holland, unmöglich wurde, malt er seinen Garten in Wannsee oder die Alleen dort oder wieder die alten Spielplätze im Berliner Tiergarten; aber meistens seinen Garten zu allen Jahreszeiten, mit den Blumen (Taf. XIV), mit dem Blick auf den See und die Segelboote, mit dem Blick auf das Haus. Der Künstler entwickelt hier in der Ruhe einen ganz eigenen Altersstil. Die intensive Spannung seiner frühen, auf starken Ton gestimmten Malerei vereinigt er mit einem rauschenden Kolorismus, der den seiner impressionistischen Zeit an Farbenglut in soviel übertrifft, wie er die Spannungen der Tonfülle weiter nimmt. Und dann malt er plötzlich ein großes Zimmerbild, ein Interieur mit Figuren von einer schillernden, ungebrochenen Buntheit und von so hinreißender Kraft, daß man glaubt, man stehe vor dem Werk eines Dreißigjährigen.

So wandelte sich seine Kunst im Laufe eines mehr als halbhundertjährigen Schaffens immer wieder und zu immer neuer Schönheit. Zunächst kann solche Wandlungsfähigkeit überraschen und aussehen wie das Ergebnis eines unablässig arbeitenden Kunstverstandes. Wer aber das Ganze dieses Schaffens kennt, weiß, daß dies alles aus der Fülle einer ungeheuer reichen Natur stammt.

Von allen deutschen Malern war Lovis Corinth am ausschließlichsten Maler. Er war nur Maler, als solcher geboren. Aber als malerische Begabung das Stärkste, was in der Zeit seines Lebens ans Licht trat (Abb. 325—335, Taf. XVI, XVII).

Aus Ostpreußen gebürtig, lernte er sein Handwerk zunächst auf der Akademie in Königsberg, ging dann, 1880 bis 1884, in München auf die Akademie, wo er als Schüler von Löfftz sich die noch lebendige, gute Münchener Malkultur

aneignete, setzte sich dann, wie so viele Deutsche damals, in Antwerpen, wenn auch nur kurz, mit dem belgischen Kolorismus auseinander und vollendete von 1884 bis 1887 seine Studien auf der Akademie Julian in Paris, bei Bouguereau und Robert Fleury. Der Künstler, den man bei seinem ersten Auftreten und dann immer und immer wieder als einen zuchtlosen Barbaren und als Anarchisten der Kunst fürchtete, hatte also eine gründliche, akademischeAusbildung hinter sich und hatte sich beim „Erlernen der Malerei", über das er später ein Buch schrieb, unterden akademischen Lehrern wohlgefühlt. Und erbeherrschte, als er um 1890 herum in München und Berlin zuerst ausstellte, sein Metier wie wenige sonst. Was die deutsche Öffentlichkeit in so ungeheure Bestürzung versetzte, noch viel böser als bei Liebermann und dann bei Slevogt, richtete sich gegen das Eigentlichste seiner ungebrochenen Natur: hier kam ein Künstler, der nichts weiter sein wollte als nur Maler, sich als Maler mit dieser vollen Sinnlichkeit ausleben wollte, alle Dinge der Welt, sei es eine Landschaft oder ein Blumenstrauß, sei es ein Frauenakt oder eine Geschichte aus der antiken Fabelwelt, sei es ein Schlächterladen oder eine Frau bei der Toilette, nur als Maler genießen und malerisch darstellen wollte. Ein Freilichtrealist, dem die ganze Welt, sichtbare wie fabulierte, schön ist, ein Fest für die Augen. Dergleichen hatte es, wenigstens in dieser Rücksichtslosigkeit, noch nicht gegeben. Die malerische Darstellung der Welt, der ganzen Welt, ohne Umwege und scheinbar ohne jeden Zusammenhang mit dem, was man bis dahin gute Malerei zu nennen gewohnt war, stellte ein zu neues Phänomen dar. „L'Art pour l'Art" wollte man sich am Ende theoretisch gefallen lassen; in der Praxis war dies zu häßlich, wenn es so aussah wie bei Corinth. Unter der ewigen Verwechslung zwischen Naturschönem und Kunstschönem hatte kein deutscher Künstler so zu leiden wie Corinth, begreiflicherweise, weil er, so ganz hingerissen von seiner malerischen Aufgabe, sich nur um das Kunstschöne kümmerte und, hätte er über das andere nachgedacht, wohl gemeint hätte, das andere sei selbstverständlich darin enthalten.

Er behielt recht. Als sein Werk abgeschlossen war, sah man, daß die Welt, die er verherrlichte, ein schönes Stück Natur ist, so reich an Farben, so strahlend im Licht, wie kaum ein anderer es in unseren Zeiten schaffen konnte. Und man sah noch etwas anderes, etwas, das auch die Verehrer seiner Kunst vorher nicht so deutlich gesehen hatten: die Sicherheit und die innere Notwendigkeit seiner künstlerischen Entwicklung. Dieser Lebensgang, der manchmal launisch und zerrissen scheinen mochte, erwies sich als ein logischer, selbständig richtiger Ablauf und Aufbau der schöpferischen Kräfte, künstlerisch und geistig schöpferisch, auch dann noch, als im letzten Jahrzehnt dieses Daseins die Körperkraft durch schwere Krankheit geschädigt war.

Corinth, als Maler vom ersten Tage bis zum letzten Tage seines Schaffens immer naiv vor der Welt, enthüllt von Anfang an die beiden großen Gegensätze in undurchdringlicher Vereinigung, die sein Talent bestimmen: eine geradezu hinreißende Gewalt der Lebensvehemenz, eine fast berserkerhafte

Lebensfreude auf der einen Seite, und dann eine unendliche Zartheit und Feinheit der malerischen Empfindung. Und nun wird diese Feinheit der malerischen Empfindung in einem nie ganz durchschaubaren Verwandlungsprozeß auch menschlich feines Gefühl. In seinen Bildnissen tritt es am überzeugendsten zutage. Der Charakter einer alten Dame, wie auf dem Porträt der Frau Rosenhagen (Abb. 325), in dieser Mischung von Güte und innerer Behutsamkeit, von tiefer Lebenserfahrung und innerer Befangenheit, konnte sich nur vor einem Künstler enthüllen, der Ehrfurcht vor dem Menschlichen und der Seele hatte. Dieses Bild, eine Kostbarkeit der Corinthschen Malerei, zufällig herausgegriffen aus einer großen Schar ähnlicher Werke, ist nicht nebenher auch noch gut gemalt. Es ist so herrlich, in einer an Renoirsche Noblesse erinnernden Herrlichkeit gemalt, weil es menschlich so tief empfunden ist. So sind viele seiner Bildnisse, der Peter Hille und der Ansorge, der Rittner als Florian Geyer (Abb. 331), der Dichter Graf Keyserling (Abb. 327) und zuletzt der geisterhafte Bernt Grönvold (Abb. 335), und es sind nicht zufällig Künstlerporträts, in denen Corinth menschlich und malerisch das Bedeutendste gab, was er vom Menschen wußte.

Mit dieser Feinheit, für die das Schaffen im Bildnis nur ein, wenn auch das überzeugendste, Beispiel ist, verband sich nun eine ungeheure, menschlich malerische Sinnlichkeit. Oft geht sie selbständig ihren Weg. Es gibt Schlächterläden und Aktfiguren, Schweinepfuhle und wilde Nacktkompositionen von Corinth, in denen die Begeisterung über blutige Farbe, leuchtendes Licht auf dem Fleisch, über pralle, saftstrotzende Körperformen mit allem, was dazugehört, sich als Darstellung eines vornehmlich sinnlichen Rausches gibt; wo er die Dinge wenig anders ansieht, als er die bunten Blumensträuße ansieht, die er in späteren Jahren mit immer größerer Leidenschaft malte, weil alles in der Welt schön ist, wenn man es nur als Maler anschaut, so unfaßbar reich an Farbe und so blendend strahlend im Licht. Manchmal haftet seiner Kunst dann etwas zu Modellhaftes an, und es fehlt bisweilen an der inneren Distanz, durch die ein Künstler die Stofflichkeiten dem inneren Auge so fernrückt, daß auch der Beschauer gezwungen wird, diese Dinge nur als malerische Erscheinung anzusehen. Aber auch solche mißglückten Werke, unter denen Bilder aus dem Gebiete der idealen Figurenkomposition stärker leiden als rein realistische Gegenstände, sind dann doch oft erstaunliches Metier, mindestens im akademischen Sinne. Die akademische Schulung war dann, beim leichten Komponierenkönnen, eine Hilfe, ihre strenge Zucht bei der ateliermäßig gewissenhaften Durchbildung des Einzelnen aber bisweilen eine Gefahr. Sie störte ihn dann, das, was mit holder Unbefangenheit aus dem Homer oder dem Ovid zu so leichten, heiteren Visionen herausfabuliert war, in schwebend leichter, unwirklicher Gestalt zu bannen. Auch in seinen religiösen Bildern, besonders in der Frühzeit, entging er dieser Gefahr nicht immer. Eine derart erschütternde Szene wie das dem letzten Lebensjahre entstammende, jedoch lange vorher geplante „Ecce homo" sollte ihm erst gelingen, nachdem in seinem Altersstil jenes manchmal allzu stofflich Gebundene seiner Kunst hinweggeläutert war.

Der Reichtum der Corinthschen Begabung spottet dem Bemühen um eine strenge Klassifizierung aller in seinem Talent enthaltenen Eigenschaften. Ob er als reiner Pleinairist zu gewissen Zeiten gelten kann, oder wann er sich zum entschiedenen Impressionismus bekennt, ist nicht auszumachen. Er ist immer alles zugleich. Als man in Deutschland dunkel malte und Tonmalerei trieb, malte auch Corinth manchmal dunkel und trieb die feinste und reichste Tonmalerei, wie zum Beispiel in einigen der frühen, in München entstandenen Architekturbildern. Aber gleichzeitig malte er hell, ganz hell, halb nackte oder ganz nackte Frauen mit leuchtend blühendem rosa Fleisch, im Bett, in einer Umgebung von zahllosen Nuancen in Weiß und vor hellblauem Hintergrund, so hell wie eine Wasserfläche von Manet. Er „malte, was er sah". Ganz ohne Programm. Und als alle Welt hell malte, schon, weil man in der Sezession war, malte er seinen schwarzen Florian Geyer. Wie Liebermann, so hat auch Corinth einen Altersstil von überraschender Pracht und von letzter Freiheit des Stils entwickelt. Auch ihm half die Rückkehr in die Natur. Die Landschaft, mit der er von klein auf vertraut war, so vertraut, daß sie ihm, wie Leibl, fast die selbstverständliche Form der Natur war, und die er daher in vielen Jahren immer nur gelegentlich einmal darstellte, Figurenmaler, der er war und gern sein wollte, wurde in den Jahren nach seiner Krankheit die große Leidenschaft seiner Kunst. Wenn er früher auf seinen Reisen, an der Riviera und in Tirol, eine ihn überraschende Natur gern dargestellt hatte, war es nicht immer ganz ohne den Sinn für das Pittoreske geschehen. Jetzt aber malte er die Landschaft, in der er im Sommer lebte: den Walchensee (Taf. XVII). Er sieht die Landschaft, den See und die Berge ganz groß, „schwellend im Raum", und baut mit erregten Händen die Massen auf. Sein Stil wird ganz einfach, mit schlichten, klaren, nur in sich modellierend-bewegten Flächen schichtet er die Ebenen, sein Pinselstrich verrät eine ungebrochene meisterliche Kraft, er läßt alles Einzelne, soweit es die Gesamtstimmung nicht verstärkt, aus und setzt reine Farbe gegen reine Farbe, das Saphirblau des Himmels gegen das Preußischblau der Wasserflächen, ungemischtes Zinnoberrot der Hausdächer gegen tiefstes, reinstes Grün der Wiesen, Weiß, wie es aus der Tube kommt, als Schnee der Alpen gegen das Blau des Himmels. Seine Freude an leuchtender, kontrastreicher Farbigkeit, in den rauschenden Blumenstücken dieser Spätzeit zu einer edelsteinhaften Glut entwickelt, sein Mut zu reiner Farbe, sich mit der Anschauung jüngerer Maler der Epoche, mit Emil Nolde und Kokoschka, berührend, wenn auch auf ganz anderen, naiveren Voraussetzungen beruhend, dieser Mut zur Farbe, aus einem neuen Erleben der Natur gewonnen, bestimmt seinen ganzen Altersstil und verleiht ihm die letzte Freiheit. Was Corinth, den Maler roter Ochsenschlächtereien und blühenden Fleisches, von Anfang seines Schaffens an begeisterte, die schöne Welt, gesehen durch das Medium der Farbe, fand im Alter seine großartigste Enthüllung.

Aber es ist kein ausschließlich koloristisches Problem, um das es sich hier handelt. Dieser Wandel, diese Steigerung der farbigen Anschauung geht innig

verschlungen Hand in Hand mit einem Wandel seiner ganzen Form. Jener Prozeß, den alle malerisch bestimmten Maler durchmachen, der Prozeß der immer zunehmenden Auflösung der plastischen Form, ist mit dieser Steigerung des Farbengefühls so eng und so logisch verbunden, daß es unmöglich ist, zu sagen, was hier das Primäre war; ob die Farbigkeit selbstherrlicher wurde, weil die Atmosphäre die Körperlichkeit der Dinge zersetzte, oder ob diese Körperlichkeit weniger einzelbestimmt erscheinen muß, weil sie immer mehr als ein unauflösliches Gewebe von Farbflächen empfunden wird. Die Plastik der Dinge bezeichnet keinen Gegensatz mehr zu den geschichteten Flächen des Raumes, des von Licht und Luft erfüllten Raumes, sondern geht jetzt in ihm auf und unmerklich in ihn über und wird ein Teil von ihm. Aber das Große ist, daß dieses Plastische, wenn auch weniger rund modelliert, nun nicht schwächer wird, sondern, im Gegenteil, stärker. Statuarischeres als in den Figuren seines späten „Ecce homo" hat Corinth niemals gegeben, und sein Bernt Grönvold wirkt wie mit unheimlicher Kraft gemeißelt. In diesen Bildnissen der Spätzeit ist kein Detail zu Ende modelliert. Augen ahnt man nur, eine Mundlinie, kaum begonnen, verschwindet sofort wieder undeutlich in einer aus dem Rätselhaften hereinbrechenden Schattensphäre, und die Gelenke des Körpers hängen nur lose zusammen. Aber die menschliche Figur ist trotzdem da, mit unausweichlicher Gewalt steht sie vor einem und reckt sich auf in dem mit Lichtern erfüllten, fast überfüllten Raum, und so wird der Eindruck von Gestalt, von plastischer Gestalt, noch mächtiger als in den Menschen auf seinen früheren Bildnissen, etwa auf seinen so über alle Begriffe meisterlich modellierten Selbstporträts (Abb. 326). Gewiß ist Corinth an diesem Problem manchmal gescheitert, weil die körperliche Kraft nicht mehr ausreichte, weil die Hand dem Auge nicht immer gehorsam folgte. Aber wo er dieses Problem bewältigte, erfüllte sich in seiner Kunst das, was von Anfang an in ihr gelegen hatte, jener Ausgleich zwischen stärkster, malerischer Anschauungsfreude und einer bis ins Geistige gehenden Feinheit der Empfindung. Seine Entwicklung bietet, trotz scheinbarer Unterbrechungen und vorübergehender Ablenkungen, das Schauspiel einer Wanderung zu immer herrlicherer Freiheit und immer größerer Schönheit. Nicht so, als ob alles Frühere nur Vorbereitung wäre auf die Leistung des Alters, wie man kurz nach dem Tode des Meisters anzunehmen geneigt war. Die frühen Architekturbilder so gut wie die Toilettenszenen aus der Sezessionszeit, die „Donna Gravida" (Abb. 328) nicht weniger als der „Florian Geyer", das Bildnis Peter Hilles nicht minder als die Blumenstücke oder gelegentlichen Landschaften der mittleren Epoche enthalten immer schon den ganzen Corinth. Aber daß dieser durch Krankheit gebrochene Mann auch im Alter noch imstande war, sich geistig zu verjüngen und das vorher Erreichte mit einem neu eroberten Naturgefühl abermals zu steigern, dies ist das Große und gibt die Gewißheit, daß er sich zu allen Zeiten seines Schaffens erfüllte, „nach dem Gesetz, nach dem er angetreten".

Als Max Slevogt, um in die Münchener Akademie aufgenommen zu werden, seinem künftigen Lehrer Wilhelm von Diez seine Skizzenbücher zeigte, meinte dieser: „Es ist doch schön, wenn der Mensch Phantasie hat." Was Diez unter Phantasie verstand, ist etwas anderes als die „Phantasie in der Malerei", die zwanzig Jahre später Max Liebermann proklamierte. Es ist die Gabe zu fabulieren und sich etwas auszudenken, Geschichten zu erfinden und diese Geschichten dann zu Bildern zu machen, kurz, die gedankliche Phantasie, also etwas, das nicht unbedingt zum Wirklichkeitsmaler gehört. Diese Phantasie, die in Liebermanns Kunst keine und in Corinths Kunst eine etwas fremde und mühsame Rolle spielt, ist für Slevogt das wahre Element und naturnotwendige Voraussetzung, nicht minder notwendig als die musikalische Empfindung seines Wesens. Diez mochte von dem damals Achtzehnjährigen, der in Würzburg, der Stadt Tiepolos, zur Schule gegangen war, Großes auf dem ihm selber so vertrauten Gebiete des malerischen Geschichtenerfindens erwarten. Aber er wurde enttäuscht, und nach vierjähriger, für Slevogts handwerkliche Ausbildung immerhin sehr förderlicher Lehrzeit kam es zum Bruch. Slevogt fühlte immer deutlicher, daß er, eben wegen seines Phantasiereichtums, sich ein besonders solides, realistisches Handwerk schaffen müsse, eine Malerei, die alle ihre Werte aus der Sichtbarkeit, aus der Natur, aus der Gegenwart ziehen müsse. Dazu aber war auf die Dauer die Schule bei Diez, mit ihrer Atelierkunst und ihrer den Effekten der Niederländer nachjagenden Altertümelei nicht angetan. Slevogt war von vornherein der Mann der schönen Gegenwart. Und die gleiche Empfindung, die ihm Diez unbehaglich machte, trieb ihn dann auch wieder von Böcklin fort, dessen Kunst ihn damals, in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre, zeitweise mächtig erregt hatte. So sehr er übereinstimmte mit dem, was Böcklin wollte, Bilder der Seele und des Traumes als Realitäten hinstellen, er sah doch bald, daß die Mittel, mit denen Böcklin dies tat, schließlich nicht mehr selbstgeschaffene, aus der Welt der Sichtbarkeit geschaffene Mittel waren, sondern meistens geborgte, von den niederländischen Primitiven entlehnt. Er aber, Slevogt, wollte seiner Zeit angehören und, ganz gleich, wie seine Gegenstände auch waren, ob phantastisch oder wirklich, teilhaben an der Kunst und den künstlerischen Problemen seiner Zeit (Abb. 336—347).

Natürlich war auch er kein Anarchist und Verächter der Tradition. Die alten Meister hat er studiert, und Rembrandt war ihm eine Zeitlang ein Führer, und zwar in einer für das Schicksal seiner Kunst entscheidenden Zeit, da er die Lehrjahre schon hinter sich hatte, Führer in dem Kampf mit den Zwiespälten seiner Natur. Vergegenwärtigt man sich das im Jahre 1898 entstandene Triptychon „Der verlorene Sohn", diese Huldigung an das große Vorbild, wo nicht nur das Erzählerische und Gebärdenhafte von Rembrandt hergeleitet ist, sondern, in der Bacchanalszene des linken Flügels, auch das Kolorit, und sieht man dann das drei Jahre früher entstandene kleine Meisterwerk der „Schaubudentänzerin" (Abb. 337) in seiner nur aus den Realitäten gewonnenen Schönheit, dann sieht man, welcher Art die Zwiespältigkeiten waren. Slevogt mußte auf

dem Wege, an dem diese Tänzerin als Markstein steht, weitergehen. Aber er mußte zugleich das Rembrandtsche, die Phantasie und das Musikalische, verarbeiten und seiner malerischen Anschauung dienstbar machen oder es ihr einverleiben.

Den Ausweg bot die Illustration. In den, in ganz kurzer Zeit enstandenen, zahllosen Bildern zu „Ali Baba", manche noch der Rembrandtschen Griffelkunst ein wenig verpflichtet, machte Slevogt sich ganz frei. Malen und Fabulieren konnten getrennte Wege nebeneinander her gehen. Von der Überfülle seiner Phantasien erlöste er sich, wenn er sie mit Stift oder Aquarellpinsel auf Papier warf und dann der Qual der Ausführung überhoben war. Dann hatte er in seinen Bildern Ruhe zur Arbeit.

Dieser Durchbruch zur Klarheit ging noch in München vor sich. Aber innerlich war Slevogt mit München fertig; der Mangel an Verständnis für seine Kunst, bei Gelegenheit der Ausstellung seiner „Danae" zum Skandal gesteigert — man sah nur das Unerschrockene des Naturalismus, nicht die Malerei —, zeigte dem jungen Meister, daß in München kein Boden mehr für ihn war; Trübner, der ihn durch sein Beispiel zeitweise sehr gefördert hatte, ging auch fort. So kam Liebermanns Ruf, Slevogt möge in die Berliner Sezession kommen, im richtigen Augenblick. Der eben dreißigjährige Slevogt, der eine Reihe hervorragender Bilder gemalt hatte, wie jene „Schaubudentänzerin" und die Bildnisse seiner Frau mit dem Blumenstrauß, das koloristisch bedeutende Porträt der Frau Erler und das so lebendige Porträt Robert Breyers, fühlte, daß ihm, sowenig der Süddeutsche Berlin liebte, Berlin doch gut tun würde. Hier war europäische Luft, und das allzu Münchenerische, von dem auch der „Verlorene Sohn" noch einen Hauch verspüren läßt, würde dort von selbst ausgelöscht werden. Aber vorher ging Slevogt nach Frankfurt. Und hier fand er nun auf einem neuen Stoffgebiet die endgültige Befreiung auch als Maler, die er in den ersten Pfälzer und Münchener Landschaften ersehnt hatte. In den Tierbildern des dortigen Zoologischen Gartens entdeckte er auf eigene Hand den Impressionismus, er entwickelte hier den Sinn für Bewegung und Beweglichkeit, den seine Kunst, Rembrandts Zauber und Rembrandts Geheimnis erlegen, jetzt brauchte. Nicht nur die Bewegung der Raubtiere, die er mit Stift und Pinsel festhalten lernte (Abb. 338), sondern von hier aus, in schnellem Tempo, auch die Beweglichkeit der ganzen Natur, der Atmosphäre und des Lichtes. Sein Pinselstrich wird geschmeidig, weite, auf Distanz genommene Kurven beherrschen das Gesamtgefüge der Strichtextur. Im „Papageienmann", 1901 in Frankfurt entstanden, ist Slevogt Impressionist vom reinsten Wasser, er malt diese Erscheinung, den Mann mit den bunten Vögeln, auf sonnigem Wege im Grünen, vor flimmernder Helligkeit, skizzenhaft hingestrichen, durchleuchtet in den Schatten und von hinreißend kostbarer Farbigkeit. Das Licht hatte seine Farbe zum Leuchten gebracht.

So wußte Slevogt, als er dann endgültig nach Berlin übersiedelt war, seinen Weg. Er war in seiner Anschauung gefestigt, und der französische Impressionismus, den er hier kennenlernte, konnte ihn nur bestätigen, nicht mehr ändern. Er sagte einmal: „Ich habe Manet so sehr bewundert, weil ich in ihm das fand,

was die Welt so schön macht." Die Modernität, das immer dem Leben Zugewandte, das wollte auch er. Aber so nahe er in den ersten Berliner Jahren, besonders in seinen Stilleben, Manet auch kommt, er unterscheidet sich doch von dem, was nur „Impressionismus" ist, unterscheidet sich, wie Liebermann, wie Menzel, durch schärfere Zeichnung und durch größeren Kontrastreichtum, von allem Französischen. Das Impressionistische, an dem er, der große Kolorist der Gruppe, in jenen Sezessionsjahren leidenschaftlichen Anteil nahm, ist ihm nur Mittel. Ein Bildnis wie das der „Dame mit der Katze" (Abb. 340) steht in dem Reichtum der Akzente, in dem Wechselspiel von plastischer Form und vergleitender Fläche hoch über aller Richtung und enthält eine seelische Feinheit im Menschlichen, die ganz von eigenen Gnaden lebt.

In dieser Zeit, wo Slevogt sich als den Mann der schönen Gegenwart gibt, verlangt nun sein musikalisches Teil wieder stärkeren Ausdruck. Die Bühne, die Welt des Zwischenzustandes zwischen Schein und Wirklichkeit, gewinnt, wegen des Musikalischen, aufs neue Macht über seine Seele. In seinen Don-Juan-Bildern (Abb. 339, 341), besonders in dem „Champagnerlied", wird Slevogt wieder phantastisch, und von hier führt dann, nach flüchtiger Berührung mit Delacroix, der Weg zu seinen malerischen „Improvisationen", zu dem Gebiet, auf dem Slevogt Alleinherrscher wurde. Phantastisches, ob aus dem Orient, den er damals nicht kannte, oder aus Don Quichotte, ob aus der Bibel oder dem Tannhäuser, derart Phantastisches, so gemalt, als sei es Wirklichkeit, so schöne Wirklichkeit wie in den Prinzregentenbildern, in denen plötzlich etwas wie ein süddeutscher Menzel dasteht — dies wurde die Domäne, in der er sich am wohlsten fühlte. Die jahrelange Arbeit als Graphiker und Illustrator, damals in dem Hauptwerk des „Lederstrumpf" gipfelnd, Graphik und Illustration eines Zeichners, der auch in Schwarz-Weiß impressionistischer Landschafter ist, konnten nun seiner Malerei nicht mehr schaden, sondern mußten ihr helfen. Der Einklang war gefunden, die zeichnerische Gewöhnung gab seiner Malerei stärkere Beschwingtheit. Die Reihe der ägyptischen Landschaften (Abb. 345), das schönste Dokument der deutschen impressionistischen Landschaftskunst, sind nicht zuletzt durch die stahlfeine zeichnerische Konstruktion so persönlich und so fern allem Schulmäßigen. Malerische Beschwingtheit schwebt auf der Melodie der unsichtbaren Linie. Der Zersetzung des Bildaufbaus, der die in allem Äußeren, in Kolorit und Lichtfülle, so verwandte Landschaftskunst des späten Monet bisweilen erlag, war hierdurch Einhalt geboten. Phantasie, mit den Augen des veredelten Realismus und des musikalisch beschwingten Impressionismus angesehen, zeichnet ein Meisterwerk dieser Art und dieser Epoche aus: den „Montezuma". Hervorgegangen aus dieser Illustration, hat dieses historische Genrebild greifbare Gegenwart. Aber ohne die Kunst jener ägyptischen Landschaften hätte es nicht gemalt werden können.

So greift bei diesem genialischen Menschen immer eins ins andre. Alleinherrscher auf diesem Gebiete der malerischen Improvisation und der Geschichtenmalerei, ist er daneben ein Meister vieler Dinge, die seiner Zeit gehören. Als

Bildnismaler, etwa in dem Porträt des Musikers Ansorge (Abb. 336), als Maler ebenso edler wie mächtiger Stilleben (Abb. 347), als Landschafter (Abb. 342, 344) steht er ebenbürtig neben den beiden anderen Führern der Sezession, durchaus eigen und von starker Persönlichkeit. Was im 20. Jahrhundert dann an modernen Bestrebungen heraufkam, focht auch ihn nie an. Er war mit ganz anderen Dingen, auch abgesehen von den Märchenwelten seiner Illustration, beschäftigt. Die Wandmalerei wurde seine heimliche Liebe.

Schon im Jahre 1912 hatte er für einen jungen Freund, Johannes Guthmann, der dann sein Biograph wurde, in einem kleinen Pavillon an der Havel Freskenschmuck gemalt. Hier fand seine Improvisationskunst die Gelegenheit zu monumentaler Formulierung. Das Thema war frei und hieß: Phantasie. Mit erstaunlicher Sicherheit des Instinkts fand Slevogt den Übergang von der leichten Schreibweise seines Aquarellpinsels zum Stil der Wandmalerei. Das Feinste an Dekoration, wenn man dem Worte seinen Beigeschmack vom Dekorativen nimmt, lebt hier wieder auf, ein Erfindungsreichtum in einer bezaubernden Fülle von Einfällen, von ferne, aber nur geistig, an Tiepolo sowohl wie an das Beste aus Pompeji erinnernd und im Stil vollkommen persönlich. Die Gesamtstimmung von Festlichkeit und Heiterkeit wird getragen von einem launigen Spiel der Fabulierkunst, in dem Allegorisches mit Gesehenem unauflösbar durcheinandergewoben ist: Papagena in einem Käfig und weiße Affen, die Ananas stehlen, eine gemalte Glasstatue der Luftgöttin und eine Modedame mit ihrem Windhund. Geschöpfe einer glücklich schwärmenden, von musikalischen Erinnerungen getragenen Phantasie, rhythmisch aufgereiht, traumhaft leicht als Erscheinung und in allem Sichtbaren von gewissenhaftester Konstruktion. Solche Werke, denen sich im Abstand andere anreihen und neue anreihen werden, stehen allein im Umkreise des modernen Schaffens und stellen einen neuen, mindestens einen persönlichen Stil dar, eine Steigerung über Realismus und Impressionismus hinaus, eine Steigerung, die als Fortsetzung dieser Anschauungen auch in die so ganz andere künstlerische Welt des 20. Jahrhunderts hinein ihr Daseinsrecht, kraft ihrer Schönheit, behauptet.

PLEINAIR UND IMPRESSIONISMUS

Daß der einstmals ebenso wie Liebermann berühmte Fritz von Uhde (Abb. 308—310, Taf. XII), der, ein Jahr jünger als Liebermann, im Jahre 1911 starb, seinen Ruhm nicht befestigte, liegt nicht nur an diesem verhältnismäßig frühen Hinscheiden oder daran, daß ihn nicht die Berliner Sezession stützte, sondern rührt von einem letzten Mangel seiner Kunst her. Bei Diez ausgebildet und dann in Paris in die Netze Munkacsys geraten, wird er plötzlich, mit einem gewaltsamen Ruck, Pleinairist. Seine „Trommler", 1883, sind eines der ersten konsequenten Pleinairbilder in Deutschland, in ihrer Art so konsequent, daß

man meinen könnte, Uhde wäre der Lehrer der nächsten Generation geworden. Und seine Gartenbilder mit den Töchtern und dem Bernhardinerhunde lehren den Impressionismus auch vor denen, die anfangs nicht sehen wollten. Aber vielleicht ist es gerade diese äußere Folgerichtigkeit in der Ausführung des Prinzips, die seine so schöne Kunst vorzeitig lähmte. Seine großen Interieurs mit Kindern, obwohl nicht ohne geistigen Zusammenhang mit der sozialen Frage, enthalten Stärkeres in Kolorit wie in Harmonie, noch Eigeneres als jene Schulbilder, denen glücklicherweise die Schüler erspart blieben. Uhdes Gestalt gewinnt aber, wenn man sie in den größeren europäischen Zusammenhang hineinstellt. Mag er zunächst für Deutschland „nur" der Begründer des Pleinairs sein und in seinen realistischen, manchmal proletarisch betonten, religiösen Bildern nur eine schnell wieder vergangene Epoche einleiten, sein Niveau ist höher als das französische der gleichen Gattung als etwa das der Bastien-Lepages und Bretons. Bastien Lepage (Abb. 443), der sich schnell die großen Taten Manets zunutze machte und, weil er dies in ehrlicher Weise tat, großen Einfluß ausübte auf Leute, auf die es nicht ankommt, ist eine Übergangsnatur. Nach den Manetschen Jugendversuchen kehrte er zum Akademischen zurück, machte das Pleinair akademisch und verband das Altmeisterliche mit seinem selbsterworbenen Realismus. Jules Breton unternahm das gleiche mit Millet und malte Bäuerinnen, „die viel zu hübsch sind, um auf dem Dorfe zu bleiben".

Man muß nur einen Augenblick an Jozef Israels denken und die wahrhaft künstlerische Art, in der er mit modernen Mitteln das Vorbild fortsetzte, so groß und tief in der Empfindung, so leidenschaftlich im Durcharbeiten der Stimmung, so reich in seiner Tonmalerei; oder an den Grafen Kalckreuth, der, von ähnlichen Problemen ausgehend, dann eine in der Figurenmalerei sehr imponierende Eigenart entwickelte, um zu sehen, daß diesen Franzosen, so berühmt sie zeitweise auch sein mochten, doch nur ein zeitlicher Erfolg beschieden war. Was sie taten, entsprach nur einer Forderung des Zeitgeistes. Es ist aber aufschlußreich, zu beobachten, wie diese Forderung der Zeit, Freilicht und Impressionismus, nach dem Siege des Pleinairs und des Realismus überall in Europa von Naturen zweiten Ranges viel erfolgreicher erfüllt ward als in den Ursprungsländern der modernen Kunstkämpfe selbst. Der Schweizer Albert Anker steht in seinen besten Bildern, etwa dem „Großvater am Tisch", den besten Interieurs Uhdes sehr nahe, und der Schwede Ernst Josephson (Abb. 537), übersetzt in seiner besten Zeit, vor seiner Erkrankung, Renoirsche Eindrücke frei und zeichnerisch bestimmt ins gut Nordische um, ähnlich wie Carl Larsson, ehe er sich ganz der Illustration hingab. Was Anders Zorn aus der Pariser Schulung machte, wirkt trotz aller Sicherheit der Effekte stärker und reicher als bloße Virtuosität, im Sinne von Besnard, auch da, wo er nicht im Bildnis exzelliert, sondern bunte Dalekarlierinnen schildert oder, im blendenden Sonnenlicht, badende Mädchen (Abb. 538, 539, Taf. XLVI).

Dieser Albert Besnard, der berühmte Maler des Freilichtbildes der Madame Réjane, hatte das große Glück, das, trotz stärkster Sehnsucht, Edouard

Manet versagt blieb, das Glück, den Impressionismus auf dem Gebiete der Wandmalerei zu erproben. Seine Deckenbilder in der Ecole de Pharmacie zu Paris verschmelzen die von Degas gefundene und geschaffene Linie mit dem farbigen Licht des Impressionismus zu sinnlich wohltuender Dekoration. Realismus des Gegenstandes, Schilderung aus dem Leben der modernsten Arbeit fügt sich dem Charakter der Dekoration mühelos, und man bedauert abermals, daß aus Manets Vorschlag, das Pariser Rathaus mit Szenen aus dem Leben der Gegenwart auszumalen, nichts wurde.

Das Problem, Licht und die Farbe des Impressionismus für die Linie zu gewinnen, beschäftigte damals die französische Jugend sehr lebhaft. Pierre Bonnard, der impressionistische Zeichner und Illustrator, war auf diesem Wege mit seinen schönen Aktbildern am glücklichsten, Edouard Vuillard in seinen feinen, auf reicher Farbenskala sehr tonig gehaltenen Interieurs.

In allen Kunstländern setzte sich die neue Form, Pleinair und Impressionismus um die Jahrhundertwende durch. So wie in Schweden in Anders Zorn plötzlich, getragen von dieser Welle, ein Meister von vielen Graden erstand, so hatte Dänemark in Peter Severin Krøyer, aus dieser Schule Frankreichs hervorgewachsen, einen Künstler, der seinerseits eine Schule bildete, eine Malerei, in der noch Platz blieb für nationale Elemente der feinen träumerischen Stimmung (Abb. 535). In den Interieurs von Hammershøj (Abb. 536) gewann dies Element eine Zeitlang allgemeine Bedeutung. Auch Rußland nahm nun teil am Europäischen. Während Maljawine über einen schulgerechten, etwas östlich gefärbten Impressionismus nicht sehr weit hinauskam, ist der ältere Ilja Rjepin doch eine starke Erscheinung. Den selbsterworbenen Realismus macht er mit Hilfe des Pleinair sogar dem großen historischen Genrebilde dienstbar.

Deutschland nahm die Dinge, der deutschen Geistesart gemäß, sehr grundsätzlich. Das Neue bedeutete den Bruch mit dem Alten, die Künstler, die dem Neuen anhingen, wie Fritz von Uhde und Kalckreuth (Abb. 348), galten als Revolutionäre. Es mußten Sezessionen gegründet werden, damit das Neue sich durchsetzen konnte, und wenn nicht immer die größten Persönlichkeiten die „Richtung" führten (die vornehmlich eine kunstpolitische Angelegenheit ist), so haben doch auch diese zeitweiligen Führer nicht nur ihre Bedeutung für den Durchbruch der neuen Überzeugungen gehabt, sondern auch, wenn auch oft in Nebenwerken, für ihr Teil das Kunstgut glücklich gemehrt. Die Idee der Berliner Sezession verdankt Hugo Vogel, der später andere Wege gegangen ist und die Lehren der Wahrkunst kompositorisch auf dekorativen Schilderungen und repräsentativen Gruppenporträts zu verwirklichen suchte, sehr viel, und sein Bild von der „Jungen Frau mit Kind im Freien" (Abb. 362) ist weit mehr als nur ein Schulbeispiel jenes Impressionismus, den dann Dora Hitz, nach weiteren Anregungen von Paris her, weiterführte. Als es in der Berliner Sezession mehr um Richtung als um Schöpferisches ging, waren die Straßenbilder Skarbinas fast berühmter als die Werke Liebermanns. Lesser Ury (Abb. 311, 312), der ähnliche Dinge zu seinem

Spezialgebiet machte, war ihm, dem etwas feuilletonistisch veranlagten Berliner Sittenschilderer, an künstlerischer Kraft weit überlegen. Er ist manchmal den frühen, dunklen Arbeiten von Degas ebenbürtig, und seine im Alter gemalten Bilder, nicht nur jene Straßenansichten aus London, sondern auch die feinen Landschaften vom Rhein, in denen er, aber ohne jeden Schulzusammenhang, den Werken der Schule von Cronberg nahekommt, haben mit landläufiger Sezessionsmalerei als Ausdruck einer bestimmten, eigenwilligen Individualität nichts zu tun. Zu den Vorkämpfern des Impressionismus in Berlin gehört auch Ludwig Dettmann, dessen frühe Landschaften, besonders seine Aquarelle, eine große technische Gewandtheit verraten, die dann später seinen effektvollen Kompositionen und Wandgemälden mit sozialen und religiösen Stoffen zugute kam (Abb. 361). Als der gute Geist und der heimliche Begründer der Münchener Sezession ist der jung verstorbene Bruno Piglhein fast vergessen. Zu Unrecht. Mögen seine berühmten Stücke, wie die „Blinde im Mohnfeld", ein Nebenwerk seines großen Jerusalem-Panoramas, auch der Geschichte angehören, seine feinen Damenbildnisse sind große Leistungen und verdienten, berühmter gewesen zu sein als die Porträtkunst des so berühmten Friedrich August Kaulbach, die doch Piglhein alles verdankt (Abb. 353). Die Freilichtmalerei, der Piglhein zu Ansehen verhalf, hat Kaulbach nie begriffen.

Aber der Durchbruch des Pleinair war nicht aufzuhalten. Die einfache Landschafterkunst, die der lange die Dresdener Kunst beherrschende Lübecker Gotthard Kuehl (Abb. 349) trieb, verarbeitet ursprünglich altmünchnerische und Pariser Einflüsse sehr ernsthaft zu einer schönen, besonders dem Städtebilde dienstbaren Freilichtmalerei von gemäßigt impressionistischer Haltung. Sie steht künstlerisch höher als der Formalismus, mit dem in München Heinrich von Zügel (Abb. 351) das Problem auf dem Gebiete des Tierbildes, jenem Gebiete, auf dem der Schweizer Rudolf Koller (Abb. 518) so schön naiv gewesen war, immer und immer wieder abwandelte, geduldig und sehr ernst, aber ohne jene Gabe der Abstraktion, die den Realismus über die Nachahmung des Realen durch den Rhythmus in der Abfolge der Akzente hinaushebt. Für die Kunstgeschichte sind jene Nebenerscheinungen, die eine neue Richtung in ihren Anfängen begleiten, wichtiger als jene, die mit vielleicht nicht geringerem Talent ihren Sieg erkämpfen helfen. Die Pleinairbilder von te Peerdt und Szinyei-Merse erscheinen auch ein halbes Jahrhundert nach ihrem Entstehungsjahre bedeutender als die weit besser gemachten Bilder selbst der Führer der provinziellen Sezessionen. Sicher hat der Berliner Gussow für das Durchsetzen des Realismus als Lehrer und Wegbereiter viel getan. Aber Bildnisse wie den Gustav Freytag und die „Frau auf dem Hausdach" haben doch erst seine Schüler Stauffer-Bern und Max Klinger gemalt (Abb. 352, 354).

Ebenso belanglos wie die Frage nach der Priorität in der Erfindung einer neuen Formel erwies sich im Laufe der Jahrzehnte auch die Frage nach der Modernität. Es gab eine Zeitlang im deutschen Kunstleben kaum modernere, das heißt neuartiger wirkende, Erscheinungen als Ludwig von Hofmann

und Walter Leistikow. Wo man um die Jahrhundertwende im Kampfe um die moderne Kunst stand, wurde zunächst für die feinen, lyrisch klassizistischen Frauenakte Ludwig von Hofmanns (Abb. 386) und für die romantisch empfundenen, derb dekorativ stilisierten Grunewaldseen Walter Leistikows (Abb. 350) gesiegt; begreiflicherweise, denn die Zeit suchte instinktiv nach einem neuen Stil und nahm, verwirrt durch die Fülle all der vielen neuen Erscheinungen, dankbar das Stilisierte für den Stil. Daß ein Revolutionär auf dem Gebiete der Architektur und der angewandten Künste, Henry van de Velde, auch zu dieser Art von moderner Kunst, besonders, neben dem Neo-Impressionismus, zu Ludwig von Hofmann kam, wenn er Schmuck für seine neuen Räume brauchte, entsprang dem gleichen, innerlich richtigen Instinkt. Nur hat solcher Modernismus vor dem Auge des Rückschauenden wenig mit den eigentlichen, schöpferischen Problemen der neuen Malerei zu tun und bedeutet neben dem großen Strom der Ereignisse nur eine schöne, reizvolle Nebenerscheinung.

Auch der jüngeren Generation der Sezessionisten war es nicht beschieden, entscheidende neue Formeln zu prägen, es war wohl auch nicht ihre Aufgabe. In dem Fortführen und Ausbauen des eben Errungenen lag auch für ernsthafte Persönlichkeiten Aufgabe genug, und manche Künstler von Rang, wie der Landschafter Ulrich Hübner und Leo von König, haben die neue Malkultur nicht nur bewahrt, sondern um tatsächliche Dinge bereichert, Hübner, indem er, vom reinen Impressionismus der Landschaft ausgehend, einen leuchtenden Kolorismus entwickelt, Leo von König, besonders begabt als Porträtist, indem er das Gebiet halbromantischer Figurenkomposition auf der neuen malerischen Basis neu, und oft mit großem Glück, behandelt (Abb. 356, 360).

Schulgerechter Impressionismus birgt Gefahren in sich. Über dem Verfolgen des Grundproblems, der Darstellung von farbiger Atmosphäre unter dem Einfluß des ewig wechselnden Lichtes, kommen andere Elemente des Bildes zu kurz. Die konstruktiven und räumlichen Elemente treten in den Schatten, die Festigkeit des Bildaufbaus leidet Schaden. So wie in Frankreich gegen diese Gefahren die Neo-Impressionisten eine neue, wenn auch nicht lebensfähige Doktrin gesetzt hatten, suchten in Deutschland einige der jüngeren ehemaligen Impressionisten Auswege. Waldemar Rösler gab durch starkes Betonen des Tiefenraumes, durch energisches Zusammenziehen der Lichtführung und durch leidenschaftliches Intensivermachen des farbigen Gesamttones der Landschaft neue Haltung. Albert Weisgerber (Abb. 359), wie Rösler ein Opfer des Weltkrieges, veredelte seinen rauschenden Münchener Kolorismus in Paris, im Grundsätzlichen ähnlich, wenn auch im Ergebnis ganz anders als Hans Purrmann (Abb. 355), und der so vielseitig begabte Rudolf Großmann (Abb. 361, Taf. XXIV) suchte und fand auf dem Gebiete des Zeichnerischen neue Möglichkeiten, auch für seine Malerei: Paris war ihnen allen Anregung und Lehre, und sie alle, jeder zu seinem Teil, entwickelten ein Stück der in sich neu gewandelten, französischen Malerei persönlich weiter. Die feine Malkultur, soweit sie ihre Quellen noch im 19. Jahrhundert hatte, war hier in guten Händen.

Das entscheidend Neue aber, das für die Kunst des 20. Jahrhunderts fruchtbar wurde, hatte sich nicht in Paris vorbereitet. In aller Ruhe war die Führung auf germanische Kunstkräfte übergegangen. Der Holländer van Gogh, der Norweger Munch und, in gewissem Abstande, der Schweizer Hodler stehen an den Toren des 20. Jahrhunderts.

DER NEUE STIL
UM DIE WENDE DES ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS

Schon um die Zeit, da der Impressionismus überall in Europa seine entscheidenden Siege erfocht, schon im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, waren Kräfte am Werke, den Impressionismus zu überwinden oder, von innen heraus, zu zersetzen. Der erste Vorstoß kam vom Neo-Impressionismus her. Er mußte scheitern, weil er mit lernbarer Doktrin die Grundsätze der künstlerischen Anschauung in starre Formeln zu binden unternahm. Diese Künstler, unter Führung von Seurat und Signac, bemühten sich um die Wiedergewinnung festen Bildaufbaus und geordneter Bildfläche, um eine Architektonik, die aber oft, auch bei Seurats Figurenbildern, im Dekorativen steckenblieb. Gauguin malte, in der Südsee, Fresken oder Freskenfragmente, für die es keine Wände gab. Sein Traum war die ideale Figur, das reine, große Menschliche. Von einer fernen, jungfräulichen Natur her wollte er den Naturalismus überwinden, diesen Naturalismus, der in der Kunst der Impressionisten etwas ausschließlich die unfaßbaren Dinge der Natur, die Atmosphäre, zum alleinigen Helden der Bilder zu machen drohte, für den das Vergängliche allzu sehr ein Gleichnis war und in dem das menschliche Gefühl ebenso wie das Gefühl für den Menschen allmählich unterzugehen Gefahr lief. Cézanne gelang es, diesen Impressionismus dauerhaft zu machen und ihm Monumentalität von innen heraus einzuhauchen. Aber es gelang ihm nur für seine eigene, heldische Person, und manchmal ist selbst bei ihm der Mensch nichts anderes als ein Stilleben.

Die Reaktion gegen die impressionistische Weltanschauung richtete sich gegen zwei verschiedene Seiten dieser Kunst. Einmal gegen eine Schwäche im Künstlerischen, gegen den Mangel an Monumentalität, an fester Konstruktion. Das Staffeleibild war in eine Krise eingetreten. Man wußte plötzlich nicht mehr, was für einen Zweck diese vielen Bilder hatten. Puvis de Chavannes wurde bald als unzeitgemäß empfunden; und jede Malerei, ganz gleich, ob Rembrandt oder Delacroix, ob Manet oder Cézanne, sehnt sich heimlich nach der Wand. Diese Sehnsucht erschien, wenn der Impressionismus dauernd herrschte, immer unerfüllbarer, große Komposition immer unmöglicher. Cézannes „Badende" blieben Fragment, und Hans von Marées, im übrigen nie zur Wirkung gekommen, war tot.

Noch schwerer vielleicht als diese, immerhin die Kunst selbst angehende und mit ihr notwendig verbundene Schwäche wog, in den Augen derer, die revoltierten, ein Manko im Menschlichen. Der Mensch lebt nicht vom Licht allein. Sein Schicksal liegt nicht ausschließlich in dem, was seine Augen, auch wenn es sie beglückt, sehen, sondern in seinem Herzen und in seiner Seele. Das dramatische Schicksal des Menschen im Kampfe mit der Welt, mit der Natur, mit allen Kräften der Natur, mit der ganzen Schöpfung, war, so schien es den Künstlern der neuen Generation, zum Schweigen verdammt. Der schöpferische Kampf um die Eroberung und die Gestaltung der sichtbaren Welt fand, seit Manet und Renoir, Leibl und Menzel zur Alleinherrschaft gelangten, weniger Reibungsflächen und immer weniger dramatische Widerstände. „Eine Malerei muß ein Fest für die Augen sein", hatte Delacroix gesagt. Er durfte es sagen, weil es jenseits dieser Freude noch eine unerhörte Menge anderer Dinge gab, nicht weniger als das Glück und das Unglück des Erdendaseins. Aber dieses „Andere" wurde von denen, unter deren Händen der Impressionismus Rezept wurde, schließlich ganz ignoriert. Nie hatten faustische Naturen weniger Existenz in der Kunst als in dieser Periode.

Einmal wenigstens in der Geschichte der modernen Kunst erwies sich die sonst so oft beklagte Tatsache, daß die germanischen Kunstvölker minder sicher in einer ewig fortwirkenden Tradition stehen als die Franzosen, doch als ein Glück. Gauguin ging, um die Tradition zu fliehen und das Neue zu versuchen, zu den Wilden; er war, um den großen Bruch zu vollziehen, doch zu sehr mit der Kunstkultur seines Landes verwachsen. Der Durchbruch, der ihm versagt bleiben mußte, gelang den Germanen, Vincent van Gogh aus Holland und Edvard Munch aus Norwegen. Wohl hatten sie beide zunächst in Frankreich gelernt, und zwar hatten sich beide in ihrer impressionistischen Epoche bezeichnenderweise nicht so sehr von Claude Monet angezogen gefühlt als vielmehr von dem eher unfranzösischen Camille Pissarro, der in seinem Wesen gewirkt haben soll wie ein nachsichtiger, alter, deutscher Jude, und der auch selbst durch seine erklärte Zugehörigkeit zur Gruppe der Neo-Impressionisten in seinen reifen Tagen etwas mitrevoltierte gegen den Impressionismus. Aber trotz dieser Pariser Schulung waren van Gogh wie Munch durchaus unfranzösisch, ja antifranzösisch, vielleicht barbarisch. Jedenfalls müssen die ersten charakteristischen Bilder, die van Gogh in Paris ausstellte, innerhalb der französischen Kultur gewirkt haben wie seinerzeit der Einbruch der nordischen Barbaren in Rom.

Man kann sich einen van Gogh vorstellen, der nie ein Bild gemalt hätte, und der in seiner menschlichen Wirkung doch van Gogh geworden wäre; als Romanschriftsteller etwa. Und tatsächlich kam van Gogh erst nach mancherlei Umwegen und nach manchem Berufsscheitern als Ausübender zur Kunst. Er war einige Jahre Kunsthändler in London; als er mit den Bilderkäufern aber immer mehr über die Bibel als über Malerei redete, ward er, im Jahre 1876, als Dreiundzwanzigjähriger, provisorischer Hilfslehrer an einer englischen

Methodistenschule, später Laienprediger bei den Grubenarbeitern des belgischen Kohlenbezirks. Aber, was er auch trieb, er übertrieb alles, und in seiner Tätigkeit im Dienst des Christentums übertrieb er die Menschlichkeit der christlichen Nächstenliebe und mußte seine Stellung, auf Befehl der vorgesetzten geistlichen Behörde, niederlegen. Doch seine Natur verlangte von ihm, sich zu verschwenden im Dienste der Menschheit, und so blieb als einziger Ausweg die Kunst. Mit ihr allein konnte er nun noch, sonst überall gescheitert, sich verschenken, die Menschen beglücken, läutern und erheben. So fing er an zu zeichnen, nach der Natur, aber auch zu kopieren, nach Abbildungen, nach Millet und Rembrandt, die er aus seinem Kunsthändlerberuf noch kannte, nach Bildern, in denen man das Christentum und das menschliche Herz spürte. Jules Breton, der fade Bauernmaler, selbst Leon L'Hermitte, waren ihm große, verehrungswürdige Meister. Talent zum Zeichnen hatte er gar nicht. Auch als er bei seinem Vetter, dem angesehenen Maler Antonis Mauve im Haag, zögernd anfing zu malen, und als er dann in Paris, neben seinem Bruder und Mäcen Theo, dem Kunsthändler, mitten in der modernen Bewegung, mit Gauguin und Pissarro, mit Lautrec und Seurat und Signac, stand, sind seine Arbeiten, so begeistert er erst den Impressionismus und dann Pissarro, erst Gauguin und dann den Neo-Impressionismus bewunderte, merkwürdig talentlos, nicht im Sinne etwa mangelnder Geschicklichkeit nur, sondern unsicher in der Vision und daher unklar im Ausdruck. Nur hie und da blitzt einmal sein Genie auf, ein Genie ohne Talent. Und erst, als er im Jahre 1888 in die Provence geht, nach Arles, bricht auf einmal diese Genialität durch.

Man muß van Goghs Leben kennen und seine Briefe lesen, wenn man den Weg zu seiner Kunst finden will. Dies spricht für die Größe des Menschen, zeigt aber auch, wie egozentrisch, wie subjektiv diese Kunst ist. Für die Schätzung der Kunst Leibls ist es belanglos, zu wissen, daß Leibl ein Jäger und Athlet war, ebenso wie es bei Cézanne gleichgültig ist, ob er lebte wie ein französischer Bourgeois und regelmäßig die Messe hörte oder nicht. Leibls „Frauen in der Kirche" haben damit ebensowenig zu tun wie Cézannes frühes Barock. Große Strecken der Kunst van Goghs aber gewinnen erst Bedeutung durch das Licht, das von seinem Lebensroman auf die Werke fällt. Die „Kartoffelesser" sind mehr menschliches Dokument als Kunstwerk. Dieses allzu Persönliche nun bleibt mit seiner Kunst auch in den kurzen Jahren der Reife verbunden. Er malte seine Seelenzustände; oder er malte gar nicht. Und diese Seelenzustände drückte er mit den rücksichtslosesten Mitteln aus, bei einer Landschaft, die er malt, soll man nicht nur sehen, was ist, sondern man soll auch noch den Kampf der Urgewalten miterleben, aus denen dieses Antlitz der Erdoberfläche hervorging. Und ein Mensch ist ihm kein Bildnis, wenn man aus ihm nicht Schicksal und Tragik seiner Seele ablesen kann, nicht unter der Hand und zwischen den Zeilen, sondern sofort, hinreißend schon durch den rein sinnlichen Eindruck seiner Erscheinung. Van Gogh schrieb einmal: „Die Farbe kann Wahreres ausdrücken als die tatsächliche Eigenschaft eines Modells." Er sucht das

Schicksalhafte eines Menschen gewalttätig mit seinen Farben darzustellen: „Ich male einen befreundeten Künstler, einen Künstler, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Dieser Mann soll blond sein. Zuerst male ich ihn also, wie er ist, so getreu wie möglich. Doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf, statt der banalen Zimmerwand, male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde, beleuchtete Kopf auf dem blauen, reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther." Poetische Empfindungen, ausgedrückt mit Mitteln, die aus der „blauen Luft" stammen.

Van Goghs Farben sind ungebrochen und unvermittelt. So, wie sie aus der Tube kommen, setzt er sie nebeneinander und in schneidenden Kontrasten gegeneinander, Giftgrün neben Ziegelrot, Kanariengelb neben Ultramarin, mit Vorliebe, um die Spannungen auszugleichen, immer Komplementärfarben. Die Spannungen wirken dramatisch, man verlegt die Erregungen, die man vom Äußeren des Bildes davongetragen hat, in die Seele des Dargestellten zurück. Die Technik, selbst erfunden, wirkt mit. Van Gogh malt selten, immer zeichnet er mit dem Pinsel, führt seine Linien oder Farbflächen, summarisch der Form angepaßt, in erregten Kurven, in dem Rhythmus, in dem seine geängstete Seele schwingt. Durch den Impressionismus mit Hellmalerei vertraut, durch den Neo-Impressionismus von der Notwendigkeit des festen Bildaufbaus überzeugt, gibt er seinen Bilderflächen den Charakter eines hellen Mosaik von fester, aber im einzelnen bewegter Zusammensetzung, etwas Dekoratives, manchmal etwas Ornamentales. Auch wo er in seinen Landschaften die endlose Weite des Tiefenraumes konstruiert, sorgt die Pinselschrift für den Zusammenhang der Fläche. Die Farblinien stoßen und züngeln in den Raum hinein, der Rhythmus wird immer schneller nach dem Hintergrunde zu, aber das Gesamtgefüge des Farbauftrags wirkt wie das Gewebe eines Teppichs, flächenhaft. Von den Japanern, die er in Paris sehr geliebt hatte, wußte er das Geheimnis der leuchtend dekorativen Farbe bei geschützter Fläche.

In seinem Gesamtwerk, auch dem seiner reifen Zeit, stehen Kostbarkeiten neben gescheiterten Bildern. Er malte, so sehr er immer an Gemeinschaft dachte, doch immer nur für sich, zur Befreiung seiner Seele und um sein zukkendes Herz zu zeigen, von dem er wußte, daß es bald nicht mehr schlagen würde. In der „Arlésienne", die er „willkürlich kolorierte", drückt er das Tiefste aus, was er vor dem Menschen empfand, und in einigen Landschaften, wie den „Zypressen bei Arles", schildert er das Drama von der Erde, in den „Zugbrücken" die Lyrik der prosaischen Landschaft und in dem „Mohnfeld" die unendliche Poesie der Perspektive (Abb. 529—532, Taf. XLV). Kopien, Nachdichtungen oder Übersetzungen nach Rembrandt und Delacroix, Millet und

Daumier, in den allerletzten Jahren immer wieder zwischen den eigenen Werken entstanden, zeugen von seiner romantischen und menschlichen Sehnsucht.

Man möchte bedauern, daß van Gogh, der als Zeichner anfing und auch als Maler, wenn auch mit neuen Mitteln, Zeichner blieb, nicht zur Graphik kam. Manche seiner größten Schöpfungen sind Schwarz-Weiß-Ideen, nicht wegen des Gegenständlichen, wie bei Edvard Munch manchmal, sondern wegen der abstrakten Form, in der sich ein Landschaftserlebnis seinem geistigen und seelischen Auge zuerst darstellte. Aber es gehört ja zum Geheimnis seiner Kunst, daß er das Sichtbare erst in Grund und Boden arbeiten mußte, um sich ganz auszudrücken. Dies ist seine Größe, vielleicht auch seine Tragik; mindestens aber die Tragik derer, die nach ihm kamen, ohne so große Herzen zu sein, wie er eines war. Denn eine Form, so sehr seine persönliche Form die Jugend faszinierte, ließ sich aus seiner einsamen Leistung nicht gewinnen. Dazu war sie zu sehr an seine eigene, einmalige Persönlichkeit gebunden.

Naturferne Kunst arbeitet, wenn auch manchmal uneingestanden, mit dem Symbol. Die Dinge der Sicherheit „sind" nicht, sondern „bedeuten" und verlangen Glauben. Solcher Abstraktion fügt sich das Ausdrucksmittel der Graphik williger als die Malerei, bei der man, und sei ihr Raum noch so irrational, die Gegenstände bis zu einem gewissen Grade deutlich definieren muß. Und so ist Edvard Munch in den für seine Kunst entscheidenden Phasen ebensosehr Graphiker wie Maler, wenn auch bei ihm, im Gegensatz zu van Gogh, die Anfänge durchaus in der Malerei, nicht im Zeichnen lagen (Abb. 540—546).

Als Munch, während van Gogh im Süden Frankreichs die Sonne malte, nach Paris kam, im Jahre 1889, von Pissarro, Seurat und Signac stark angezogen und auch für Gauguin und die Symbolisten interessiert, bedeutete diese französische Kunst für ihn nicht eine der vielen Etappen auf dem Wege zur langsamen Selbstbefreiung, wie bei dem Holländer, sondern der Sechsundzwanzigjährige wußte, was er wollte. In Christiania hatte er in Christian Krogh, dem skandinavischen Herold des Pleinair von gemäßigter Richtung, einen Führer in die Moderne gefunden. In Paris, der Heimat der neuen Richtung, wollte er weiterlernen, und manche seiner damals entstandenen Bilder zeigen den Einfluß Pissarros sowohl wie den des feinen Interieurmalers Vuillard. Erst allmählich wurde die Farbe, die reine Farbe des Neo-Impressionismus, bei ihm lauter. Aber schon vorher hatte er ganz andere, seine eigenen Dinge gemacht und hörte auch in Paris nicht auf, sie zu machen. Das „Kranke Mädchen" ist, auch als Bild, schon 1885 gemalt, die „Nacht" in ihrer ersten Fassung 1886, und die „Mädchen auf der Brücke" entstanden 1889. Munch war, als er nach Paris ging, innerlich ein Fertiger. Die Schule, die er bei dem guten Akademiker Léon Bonnat durchmachte, konnte ihm nicht mehr schaden.

Für Munch, ob er als Maler oder als Graphiker sich ausdrückt, sind die Dinge der Welt Symbole, seine Kunst ist durchaus form-symbolisch bestimmt. Da er bei allem, was er schafft, nur die seelische Stimmung ausdrücken will, die ihn beim Anblick einer Landschaft oder eines Menschen, beim Träumen

von Vorgängen, beim Phantasieren um Geschehnisse herum überfallen hat, gibt er, willkürlich vielleicht, von den Dingen der sichtbaren Welt nur so viel, wie er brauchen kann, um seine Vorstellung deutlich zu machen oder die Gebilde seines oft rauschhaften Traumes zu fassen. Gegenständliche Deutlichkeit im einzelnen würde das Geheimnisvolle seiner seelischen Dramen zerstören. Auf dem „Frühling", 1889, einer mittleren Fassung des „Kranken Mädchens", gibt er noch, fast wie ein Realist, den Raum, in dem diese Tragik vor sich geht, mit seinem Mobiliar, mit seinem Fenster, durch das die Sonne ins Zimmer scheint, mit dem Medizinglas und den Stricknadeln in den Händen der Mutter; auch mit dem Modellhaften der beiden Figuren. Eine Rose, die auf dem Schoß der Kranken liegt, deutet auf Symbolik. In der späteren Fassung des Motivs aber, von 1896, kehrt der Künstler zu der Form zurück, die er 1885 schon gefunden hatte, zeigt vom Beiwerk nur die allgemeinsten Andeutungen, kaum ein Gesicht, nur körperliche Gebärde als Ausdruck seelischer Empfindungen (Abb. 541). Im „Kuß" (Abb. 543) sieht man von den Gesichtern der Liebenden gar nichts, keinen Mund, kein Auge, von der Gestalt des Mädchens so gut wie nichts, von der des Mannes nur etwas Summarisches; das Leben auf der Straße, der Alltag, der durchs Fenster hereinschaut, hat fast mehr Existenz als der Vorgang selber. Es ist für das geistige Verhältnis, in dem Munch zu seinen Gegenständen steht, aufschlußreich, daß er in der drei Jahre später entstandenen, graphischen Fassung dieses Motivs die Menschen dann nackt gibt. Der graphischen Linie wohnt auch bei ihm so viel stärkere Abstraktion inne, daß er hier, wo der Vergleich mit der Realität ferner liegt, mehr von dem sagen kann, was er eigentlich meint.

Munchs malender Subjektivismus schuf sich auf der Basis eines nicht unbeträchtlichen Metiers seinen eigenen Ausdrucksstil. Gemessen an dem seiner schulgerechten Pariser Arbeiten, wirkt dieser Stil zunächst wie eine fürchterliche Verarmung. Grobe Umrisse der Flächen, stoßende, ziehende Linien und laute, wenn auch manchmal merkwürdig gebrochene Farben. Die „Mädchen auf der Brücke" (Abb. 542) sind in Weiß, Rot und Grün gekleidet, über dem violettblauen Wasser steht ein hellblauer Nachthimmel, die tiefgrüne Kugel des giftgrünen Baumes spiegelt sich dunkler im Wasser, vor den weißen Mauern der Häuser und auf der Brücke spielen in dem Gelbgrau zarte rosa und violette Töne. Unwirkliche, manchmal drohend gesteigerte, manchmal unfaßbar verdämmernde Koloristik, das Allzubestimmte im Kampf mit dem Unbewußten. „Willkürlich koloriert" wie bei van Gogh und, wie bei ihm, durch die schneidenden Kontraste in Form und Farbe den überwirklichen Stimmungsgehalt fast schmerzhaft aufdrängend. Der Gefühlsinhalt seiner Bildvorstellungen ist mit Spannungen von manchmal erschütternder Art so überladen, daß man sich ihn, wie beispielsweise bei der „Toten Mutter" (Abb. 540), auf realistische Weise gemalt, gar nicht vorstellen kann. Courbets Kunst, aber auch die Malerei Fritz von Uhdes müßte bei solchem Gegenstande unerträglich scheitern. Daß Munch diese Tragik des Alltäglichen zu einer Harmonie gestaltet, liegt daran,

daß er den Vorgang in die Sphäre des Symbolischen verlegt und dieser Sphäre durch seine Sprache der Kontraste das formale Gerüst gibt. Dieses Kind, das sich erschrocken die Ohren zuhält vor der entsetzlichen Stille, die hereingebrochen ist und fassungslos ins Weite starrt, im Gegensatz zu dem fast körperlosen Schemen da hinten auf dem Bett — dies war der Funke, an dem sich Phantasie und Grübelei des Künstlers entzündeten, und diesen Kontrast führt er nun durch, dieses Gegenspiel bestimmt sowohl Formensprache wie Farbenaufbau: vorn die starke Plastik und die blühende, blaue und blonde Farbe, hinten die fast gestaltlosen, verschwimmenden Flächen und die matten Töne in ihren weichen, rötlichen Brechungen.

Als Munch in solchen Werken, oft unter schmerzlichen Opfern seiner Malerei, die angemessene Form für die Gestalten und Bilder seiner Vorstellungskraft gefunden hatte und wußte, daß man dies nicht nur in der Graphik, sondern auch in der Malerei, falls man auf Naturwahrheit verzichtete, darstellen könne, entwickelte er seinen Stil zu immer größerer Freiheit und Einfachheit. Seine Linie wird immer rüder und abgekürzter, seine Flächenführung gröber, seine Farbensprache lauter und heftiger, und die Gefahr, im rein Dekorativen zu versinken, bedroht ihn. Der Ausweg war das Wandbild, nach dem er sich längst sehnte. Aber auch er hatte zunächst Unglück mit dieser Sehnsucht, wie so viele verhinderte Monumentalmaler der Epoche. Ein Fries, 1905 für das Berliner Kammerspieltheater Max Reinhardts bestellt, ward bald wieder auseinandergerissen, nachdem auch Dr. Max Linde in Lübeck, Munchs Gönner und erster Wegbereiter in Deutschland, den geplanten Fries vom Leben und Sterben des Menschen nicht hatte ausführen lassen. Erst der Auftrag, für den Festsaal der Universität in Christiania Fresken zu malen, ein Auftrag, nach vielen Widerwärtigkeiten endlich zustande gekommen, gab ihm in den Jahren 1910 und 1911 die Gelegenheit, seinen großen Stil auf großer Fläche zu entwickeln. In einigen Bildern dieses Zyklus, der symbolisch Sonne und Licht als Quellen des menschlichen Geistes verherrlicht, folgt Munch im Aufbau und in der Flächenschichtung des Raumes dem Stil des Puvis, gibt aber farbig viel stärkere Harmonien und eine beinah im naturalistischen Sinne viel stärkere Lichtfülle der Landschaft. Sonst so wirklichkeitsfern, wird er jetzt, wo er die große Fläche unter den Händen hat, plötzlich mehr Maler und Beherrscher der malerischen Erscheinung als jemals vorher. In den Figuren, soweit sie in der Bildfläche dominieren und nicht, wie in den großen Breitbildern, ihr dienen, erinnert sein Stil äußerlich an Hodler. Das Triptychon der „Badenden Männer am Meere", in der Idee schon 1907 bis 1909 entstanden (Abb. 544), in der zweiten Fassung 1914 formuliert, treibt diesen monumental-malerischen Stil weiter zu noch größerer Naturfrische. Nackte Körper, im blendenden Licht, rosa und gelb gegen grünes Wasser gesetzt, als Plastik souverän gestaltet und rhythmisch bewegt, als Malerei lebendig und, in Einzelheiten, fast impressionistisch, diese Entwicklungsform der Munchschen Malerei hätte, wenn auch ihr Wandaufträge zuteil geworden wären, einen Stil des Wandbildes geschaffen, der ebenbürtig

und als malerische Ergänzung neben Hodlers Linien- und Flächenmonumentalität stünde. Allerdings ging hierbei sehr viel von Munchs Eigenart verloren. Jenes seelisch Geheimnisvolle und psychologisch Vergrübelte der früheren Hauptwerke ist verschwunden und, vielleicht, in die Graphik verbannt. Als Freskomaler gibt er nur das Sichtbare, aber dieses mit einer Intensität, wie sie nur jemand erreicht, der gewohnt ist, von innen heraus der Erscheinung und der Gestaltung zu nahen. Wenn dieses Großbild der „Badenden Männer" dem Impressionismus näher ist als alles, was Munch je malte, so rührt dies daher, daß auch für diesen Grübler im Grunde Körper und Seele eines sind.

Hodler hat einmal gesagt, zu seinem „Parallelismus", den er als das eigentliche Gesetz seines Monumentalstils zu bezeichnen liebte, sei er gekommen, „indem er die Natur beobachtete". Dies ist natürlich nicht buchstäblich zu nehmen, sondern bedeutet eher eine nachträgliche Rechtfertigung seiner Stilstrenge. Wenn er die Natur, einen Tannenwald oder einen Menschen, fixierte, sah er nichts als rechte Winkel, Kurven, Ellipsen und Kreise und sonstige geometrische Figuren, weil er nichts anderes schließlich sehen wollte. Diesen Trieb zur Mathematik hatte sein Genfer Lehrer, Barthélemy Menn, ihm eingeflößt, obwohl der in seiner eigenen Landschaftskunst nichts hiervon anwandte, sondern sich in ihr als ein pleinairistisch aufgehelltes „korrespondierendes Mitglied" der Schule von Barbizon gibt (Abb. 519). Aber in seiner fruchtbaren Lehrtätigkeit arbeitete Menn mit einem System von kleinen Holzmodellen, quadrierten Papieren, Würfeln, Vierecken, Kanten und Parallelogrammen, kurz, mit einer Art von verfrühtem Kubismus. Hodler, der Enkel alemannischer Bauern, war von Anfang an eine grüblerische Natur, grübelnd über das Leben und grübelnd über den Sinn der Kunst, über das „Gesetz". Als er in Spanien, um 1880, zartfarbige, impressionistische Landschaften in einer gleichsam überexponierten Lichtbehandlung malte, hatte er Dürers und Lionardos theoretische Kunstschriften bei sich. Naturalismus und Impressionismus, denen er kräftige und feine Frühwerke verdankt, genügten ihm nicht. Aber auch für ihn erwies sich die Schule der Natur als besonders heilsam, sein späterer großer Stil wäre vielleicht sonst bald verflacht. Zwar malte er, nachdem er sich einen bestimmten Grad von innerer und ein gewisses Maß von äußerer Freiheit errungen hatte, nicht nur mit der Absicht auf abstrakten Wandstil und hantierte gar nicht leicht mit dem Spiel der Flächen. Seine menschliche Grübelei, die um ethische und religiöse Probleme sich drehte und hierbei vorübergehend zu einer Gemeinschaft mit den französischen Rosenkreuzern führte, wollte immer das Bedeutende und Allgemeingültige, die Idealität des Menschlichen. Ein Bild aus dem Jahre 1884 schon, das „Zwiegespräch mit der Natur", das in Aufbau und Behandlung an Puvis de Chavannes erinnert, ist getragen von tiefernster Sehnsucht und menschlich großem Gedanken und Gefühl. Aber es ist malerisch etwas leer. Der Reim war eher da als der Vers. Hodler mochte es fühlen. Als er zwei Jahre später das „Mutige Weib" (Abb. 521), diese Rudernde auf dem stürmischen See, malt, modelliert er in quälender, harter Plastik, hart wie Signorelli.

Zwischen diesen beiden Extremen: der Flächenhaftigkeit des Puvis und einer auch an Altdeutsches gemahnenden Überschärfe der Modellierung, bewegt sich sein Stil eine Zeitlang hin und her; noch sein erstes Hauptwerk des abstrakt-symbolischen Stiles, die „Nacht", 1890, lebt in solchem Zwiespalt. Körper von starker Plastik und feinstem Gefühl für den Organismus in Aufbau und Bewegung sind flächenhaft symmetrisch angeordnet, nach einem System wie den schwarzen und weißen Feldern eines Schachbretts — es sind Hodlers eigene Worte — und auch in der Farbe durchaus auf große Flächenwirkungen hin komponiert. In dem Grade nun, wie Hodler den Parallelismus, der hier noch sozusagen am Boden liegt, aufrichtet, erst, bei den „Enttäuschten" und den „Lebensmüden", 1891/92, mit sitzenden Figuren, dann, im „Auserwählten", 1893, und dem Meisterwerk der „Eurhythmie" (Abb. 524), 1894/95, mit stehenden und rhythmisch wandelnden Figuren, bändigt er sein malerisches Verlangen, flacht die Rundheiten seiner Plastik ab, ordnet die Farben in ein System von wirklichkeitsferner, lokalfarbiger Harmonie und verzichtet ganz auf Landschaftliches und Atmosphärisches. In solchen Werken fand er die große Form und auch die innere Idealität. Gestalten von ergreifender Beseelung manchmal, schicksalhaft bedeutend, feierlich im Rhythmus, klar in der Erscheinung, lebendig in der Anschauung, aber dem Leben der Wirklichkeit durch das Typische ferngerückt. Die „Eurhythmie" wäre eines der besten Monumentalbilder neuerer Zeiten geworden, hätte man ihm eine Wand eingeräumt; Hodler war bedeutender und kräftiger, als Puvis de Chavannes damals gewesen ist, der Glücklichere, dem immer Wände zur Verfügung standen und der, als erster, Hodlers Berufung zu monumentalen Aufgaben erkannt hatte.

Erst einige Jahre später, kurz vor der Jahrhundertwende, wurde dem Künstler die Möglichkeit, ein Wandbild zu schaffen. Der „Rückzug der Schweizer nach der Schlacht bei Marignano" (Abb. 522), im Waffensaal des Schweizerischen Landesmuseums zu Zürich, ist durch Reichtum der rhythmisch beschwingten Komposition, durch Freiheit innerhalb der Gesetzmäßigkeit, durch die Fülle im Wechselspiel der Symmetrien und gelösten Asymmetrien, durch das naiv und schön erfüllte Verhältnis zwischen Abstraktion im Ganzen und Lebensreichtum im Einzelnen, das glücklichste Werk dieses neuen Stils. Noch ist überall in diesem System von Linien und Flächen Platz für die aus dem Körpergefühl herausentwickelte Ausdruckskraft der Linie als Gefühlsträger und für das ungezwungene Leben der Form als Gelenk und Bewegung. Die Gebundenheit an das historisch Gegebene im Vorgang und in den Trachten bedeutete für den Künstler keine Fesselung seiner Phantasie. Im „Aufbruch der Jenenser Studenten" (Abb. 523), den Hodler 1909 bis 1913 für die Universität Jena malte, steigert er den Rhythmus der Fläche und der Bewegung, auch die Ausdruckskraft der organischen Form. Einige Figuren, durchgearbeitet bis ins letzte ihrer plastischen Erscheinung als Flächenbild, sind wie geladen von Spannungen geistiger wie körperlicher Kraft; auch sie, trotz der historischen Bedingtheit der Uniformen, durchaus ins Allgemeine gesteigert. Die Gegebenheiten

der Farben in diesen Uniformen mit ihrem historischen Grün brachten dem Künstler nicht die leiseste Verlegenheit. Er setzt die Koloristik entschlossen ins Unwirkliche um und schafft, besonders mit Hilfe eines Lilarosa, eine farbige Sphäre, in der auch diese Historie wie in einer Luft von Symbol lebt. Bei solcher Fülle von Lebendigkeit in zeichnerisch-plastischer Form und in einer solchen Sphäre von Unwirklichkeit im Kolorit bleibt das „Gesetz", der „Parallelismus", die Wiederholung frei von aller Starre und aller Dürre der Abstraktion. In dem großen Wandbilde aber vom „Reformationsschwur", 1914 im Rathaus zu Hannover gemalt, scheiterte Hodler an dem zu weit getriebenen Gesetz. Dieses Bild hält nicht einmal die Proportion zu dem Raume, den es schmücken soll.

Hodlers Weg in seiner reifen Zeit verlief umgekehrt wie der Weg, den Edvard Munch ging. In seiner Monumentalität immer konstruktiver, immer naturferner der eine, und immer naturnäher der andere, obwohl beide aus dem Realismus und dem Impressionismus stammten und beide diese Natur im Sinne des großen Stils zu überwinden trachteten. Dieses Entweder-Oder, diese Bewegung zwischen zwei entgegengesetzten Polen wurde, so scheint es, schicksalhaft für die europäische Malerei auch im 20. Jahrhundert. Denn der Subjektivismus, der van Gogh beseelte, bot keinen Ausweg.

DIE RADIERUNG DES FRÜHREALISMUS

Im 19. Jahrhundert wird die Malerei von ihrer Schwesterkunst, der Graphik, der gedruckten Griffelkunst, durch alle ihre Entwicklungsstadien in einer Art begleitet, wie es vorher in der Kunstgeschichte nur einmal, im Holland des 17. Jahrhunderts, der Fall gewesen war. Fast alle großen und eine zahllose Schar der kleinen Realisten und Impressionisten in den europäischen Kunstländern haben sich neben ihrer Malerei auch als Graphiker betätigt, manche auf diesem Gebiete sogar ihr Wesentlichstes geleistet. Ein Überblick über die Graphik dieses Zeitraums wird es also sowohl mit Parallel-Erscheinungen zu dem, was die Geschichte der Malerei bietet, zu tun haben, als auch mit Ergänzungen und Variationen des Themas.

Die Tradition der Originalgraphik, der Maler-Radierung, die im 17. Jahrhundert in Italien und Frankreich, besonders aber in Holland, eine einzigartige Blüte erlebte, war auch im 18. Jahrhundert lebendig. Der feine und kräftige Realist Boissieu in Frankreich, die Radierer des Kreises um Tiepolo und Canaletto entwickelten die Radierung zu derart eigener Form, daß neben ihnen die holländische Tradition künstlerisch etwas in altmeisterliche Schatten zurücktrat. Trotzdem aber schlossen sich die deutschen Künstler des Frührealismus im Anfang des 19. Jahrhunderts, wenn sie sich auf ihrem Gang in die Natur nach Wegweisern umsahen, im allgemeinen lieber an die alten Holländer an als an die Romanen. Antonis Waterloo und Everdingen, Ruisdael und Potter waren die verbreitetsten Vorbilder. Die Deutschen des 18. Jahrhunderts, Künstler wie Dietrich, Schmidt, Oeser und Ferdinand Kobell, aber auch Dilettanten wie Goethe, hatten sich an den alten Holländern, realistischen wie italienisierenden, gebildet, und auch der Deutsch-Römer Christian Reinhart steht zunächst ganz fest auf dem Boden solcher Überlieferung. Wie aber solche Auseinandersetzung mit den Meistern der Vergangenheit schon bald zu einem Stil von unbefangener Naturanschauung und frischer Beobachtung des Natürlichen führte, zeigen auf der ersten Stufe der Entwicklung die Landschaftsradierungen des Münchners Johann Georg Dillis, die, zum Teil schon vor der Jahrhundertwende entstanden, eine Zwischenstellung einnehmen zwischen Ruisdael und der Schule von Barbizon, besonders Rousseau und Daubigny, der seinerseits zurückgreift auf die altfranzösische Radierung Claude Lorrains. Johann Adam Klein, ursprünglich von Potter angeregt, verleiht dem Tierbild einen stärkeren, landschaftlichen Charakter, und Johann Christoph

Ehrhard, zeitweise in Boissieus Spuren wandelnd, gehört zu den ersten, die unmittelbar vor der Natur studierten. In seinen besten Blättern, ein halbes Jahrzehnt vor seinem 1822 in Rom verübten Selbstmord entstanden, erscheint alles Schulmäßige überwunden. Die Komposition der Massen ist einfach, alles ist frisch gesehen, der Strich, bei aller Zartheit und Durchsichtigkeit in den Lichteffekten, beschreibt mit einer nüchternen, männlichen Energie die Formverhältnisse und verleiht den Arbeiten eine gewisse, charaktervolle Gesamthaltung. Mag seinen Blättern auch jene feine Intimität fehlen, die ein fast unbekannter Vorgänger, Christoph Nathe, schon bald nach der Jahrhundertwende auf naive Weise vor der Natur äußert, an stilistischer Größe wurden sie auch von den ähnlichen Leistungen Ludwig Richters nicht übertroffen. Diese Intimität der Naturschilderung und der Naturstimmung befähigte manchmal auch Künstler, die in der Malerei nur als Niveaukünstler zu bezeichnen sind, in der Radierung zu erstaunlich selbständigen Äußerungen ihres Talents. Nehrlich, der Kunstgeschichte als mittelmäßiger Deutsch-Römer unter dem Namen Nerly bekannter, radierte im Jahre 1827 eine Flußlandschaft, so in Licht und Sonne gebadet, daß daneben die um ein Menschenalter später entstandenen, manchmal an Turnersche Lichtwirkungen erinnernden Sonnenaufgangsradierungen Adolphe Herviers schon beinah manieriert erscheinen, weil in ihnen doch ein wenig mit den Effekten der Malerei, und zwar auf unnaive Weise, gewetteifert wird. Ganz klar hat von denen, die zugleich Maler und Graphiker waren, damals Wilhelm von Kobell den Stilunterschied der Gattungen herausgearbeitet. Obwohl als Radierer aus der Schule des halbholländischen Vaters, Franz Kobell, hervorgegangen, hält er sich in seinen eigenen Arbeiten nicht nur von solchen Erinnerungen gänzlich frei, sobald er der Natur gegenübertritt und, nicht etwa bewußt, holländische Gemälde kopiert, sondern er verwechselt nicht einen Augenblick die Wirkungen der Malerei mit denen der Maler-Radierung. Auf den ersten Blick sehen seine Ansichten aus der Umgebung Münchens (Taf. IV), verglichen mit den Blättern Ehrhards, vielleicht karg und dürftig aus. Sie sind aber, in der unbestechlichen Klarheit der Anschauung und der Reinheit der unmittelbar aus dem Naturerleben gewonnenen Kunstmittel, die ersten deutschen Radierungen des 19. Jahrhunderts, die durchaus auf dem modernen Boden stehen. Man kann vor den tüchtigen und sehr reizvollen Architekturblättern seines Münchner Zeitgenossen Domenico Quaglio sich vielleicht in Vergleichen mit Piranesi oder Canaletto ergehen. Wilhelm von Kobells bescheidenere Blätter „erinnern" an gar nichts.

Die ersten Maler des unbefangenen Realismus, die großen Bahnbrecher, wie Constable Bonington und Dahl, haben sich nur gelegentlich als Radierer betätigt. Für die Freiheit des Stils, die sie auch in diesen Arbeiten mit sicherem Instinkt fanden, war die Zeit nicht reif, und so blieben diese Gelegenheitsarbeiten ebenso ohne nachhaltige Wirkung wie John Cromes Radierungen, die, besonders in einigen fast lithographisch anmutenden Blättern in Weichgrund-Manier, Vernis mou, als Inkunabeln dieser Technik in weite Zukunft weisen. —

Die Engländer, als Sammlervolk früher als andere Nationen an der Arbeit, haben die ältesten Vorbilder am spätesten vergessen. Nicht immer zu ihrem Unglück. Die große Schätzung der Rembrandtschen Radierkunst konnte, mindestens für die Frage der Radiertechnik, fruchtbar werden und führte dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zum großen Stil der Naturauffassung und zu eigener Leistung. Und wenn auch die Landschaften von Andrew Geddes nicht ohne genaueste Kenntnis der Rembrandtschen Radierungen, und zwar in ihren ersten Zuständen, „mit viel Grat", ebensowenig denkbar sind wie die Genreszenen von David Wilkie, der die Wirkungen Rembrandts mit Raffinement in Szenen aus dem modernen Leben hineinpaschte, so ist, neben Daniels und Stanard, doch David Charles Read, aus Old-Cromes Norwich-Schule, in manchen Blättern, so sehr er seine Herkunft von Rembrandt auch schriftlich betont, ein Meister mit eigenem Naturgefühl und mit eigener Handschrift. Was Alphonse Legros später aus dem großen Vorbilde Rembrandts machte, erscheint nur relativ unabhängiger und keinesfalls besser. Und was so bescheidene Naturen wie der Däne Wilhelm Kyhn aus der Kunst des großen Ahnen aller modernen Graphik entwickelten, darf nicht geringer gewertet werden als die so viel berühmteren Erzeugnisse der späteren englischen Schule. Eine Flachlandschaft mit leichter Terrainbewegung und zarten Hügeln am Horizont, ganz knapp in scheinbar kritzelndem Strich, berührt sich in der Klarheit ihrer Aufbauwirkung viel enger mit Seghers und Koninck als mit Rembrandt selbst und durch ebendiese Dinge mit den auf ganz andere technische Manier entstandenen Blättern von Wilhelm von Kobell.

Jener Zusammenhang mit den alten Holländern, dem die Malerschule von Barbizon anfangs ein wenig verpflichtet gewesen war, findet sich in ihren graphischen Arbeiten nicht oder nicht mehr in richtunggebender Weise. Daß die wenigen Radierungen Théodore Rousseaus den Gedanken an Ruisdael wachrufen, ist Wahlverwandtschaft, nicht anders, wie wenn Daubigny (Taf. XXVII) im Alter auf Claude Lorrain zurückgreift, in Form einer Huldigung. Anfangs als reproduzierender Radierer nach Ruisdaelschen Gemälden für ein Abbildungswerk aus dem Louvre im Auftrag tätig gewesen, kam Daubigny verhältnismäßig spät zur Originalradierung. Zunächst nicht immer ganz frei von dem Gedanken an Bilder, an seine eigenen Bilder, fand er sehr bald den eigenen graphischen Stil, arbeitet mit einem System von plastisch fest bestimmten Formen, in starkem Gegensatz von Hell und Dunkel, und hüllt, je älter er wird, das Ganze der Naturerscheinung immer mehr in ein zartes Spiel von Lichtern und Schatten ein, sehr zart, sehr schwebend, träumerisch leicht bisweilen und beinah so, wie man sich die Graphik des Impressionismus vorstellen würde, wenn Impressionisten-Graphik, als sie dann erschien, nicht so überraschend anders aussähe. Daß der als Graphiker sehr fruchtbare Charles Jacque um die gleiche Zeit, wo Daubigny sein Schönstes schuf, in den sechziger Jahren, plötzlich die handwerkliche Langweile seines Radierens überwindet und eine Anzahl von bedeutenden Blättern im feinsten Reiz der Technik arbeitet, geschah nicht

ohne das Vorbild der Größeren, Daubignys und Millets. Den persönlichsten und graphisch reinsten Stil innerhalb der Schule von Barbizon nämlich fand Millet, der Bauernmaler. Man kann sich eine Zeit vorstellen, die Millets Radierungen künstlerisch seinen so berühmten Gemälden vorzieht. In seinen besten Blättern, wie der „Hirtin" (Taf. XXXIII), ist die ganze Poesie und das ganze Pathos seiner Kunst rein erhalten, und die Form deckt den Inhalt bis ins letzte. Figur und Landschaft gehen harmonisch ineinander auf, es ist dasselbe Licht, in dem sie beide leben, und die Bildeinheit, ohne die leiseste Erinnerung an die Malerei, überzeugt durch schönste, anschaulichste Sinnlichkeit. Und alles ist einfach, auch in den Mitteln. Die Platten sind nur geätzt, ohne Überarbeitung und Mischung mit Nadel- oder Sticheltechnik, in scheinbar grober, innerlich aber sehr reich abgestufter Strichführung. Jeder Strich drückt eine bestimmte Festigkeit der Form im Raum, aber auch eine bestimmte Lichtstärke aus und webt mit an dem Gesamtnetz, das mit weiten wie engen Maschen die Tiefen der Schatten wie die Fülle des Lichtes einfängt. Es ist großes System in dem, was Millet aus der Radierung machte. Der Schwede Anders Zorn schuf es später um zu einer Provinz von blendender Virtuosität (Taf. XLVI).

Diese Art der Radierung steht, in technischer Hinsicht, bisweilen dem Charakter der Federzeichnung nahe, und als in ebenjenen Jahren die Glasradierung erfunden wurde, in der auch Millet einiges schuf, drohte diese Vereinfachung des technischen Vorgangs die Grenzen des Radierstils zu sprengen. Corot (Taf. XXIX), der Sorglose, nützte diese Form vielleicht allzu reichlich aus, seine Glasklischees sind oft kaum anderes als reproduzierte Federzeichnungen. Aber dann wieder verleiht er auch ihnen manchmal jenen kostbaren Reiz, der seinen besten Radierungen in ihren früheren Zuständen eignet, jene zarte Musikalität, die sich mit dem klaren Pathos der technisch verwandten Radierungen Millets so wunderbar ergänzt und ihnen, auch technisch, einige Nuancen mehr von leichtester Durchsichtigkeit verleiht. Aber er ist nur scheinbar ein Sorgloser. Als er sich im Alter auch der Lithographie zuwendet und mit dem Kreidestift wie spielend einige aus dem Tausend seiner glücklichen Landschaftserinnerungen niederschreibt, bereichert er diese Technik um einige ihrer kostbarsten und zartesten Wirkungen. Solchen Reichtum der Tonfülle auf ganz heller Skala, so glänzend und schmeichlerisch in den Kontrasten, bei so sparsamer Verwendung von Zwischentönen, und doch so weich, das gab es kaum vorher.

DIE ERSTE BLÜTEZEIT DER LITHOGRAPHIE

Nach der Erfindung der Lithographie durch Aloys Senefelder, 1796, dauerte es noch ungefähr zwei Jahrzehnte, bis dieses neue Verfahren höheren, künstlerischen Zwecken dienstbar wurde. Den Inkunabeln der Lithographie fehlt oft der bestimmte technische Stil und der Reiz des Materials, sie sind oft zunächst

nichts anderes als reproduzierte Zeichnungen in Kreide oder Feder, oder sie wetteifern mit den technischen Wirkungen der Radierung. Eine der besten frühen deutschen Lithographien, den antiken Tempel von Angelo Quaglio, könnte man, ihrer ganzen Haltung nach, für ein radiertes Blatt halten. Erst als wirklich große Künstler sich der neuen Manier dieses Flachdrucks bedienten, ward der dem Material eigentümliche Stil gefunden.

Gottfried Schadow hatte in einer kleinen Anzahl von lithographischen Bildnissen den Weg gewiesen, starke, zeichnerische Form mit weichem Vortrag verbunden, aber noch ganz ohne malerische Effekte, ohne gewischte, in Licht und Schatten spielende, zugestrichene Flächen. Franz Krüger (Taf. II), als Lithograph sehr fruchtbar, ist am glücklichsten da, wo er mit einer Kreidestrichart in seinen Bildnissen diesem Vorbilde folgt. Seine Pferde- und Jagddarstellungen aber, halb malend auf den Stein gebracht, leiden an einem ähnlichen Zwiespalt wie die ähnlichen Blätter Géricaults und sind trotz technischer Gewandtheit auffallend trocken und ungelenk. Bei der in den dreißiger Jahren überall sehr verbreiteten Bildnislithographie, die das Spezialgebiet des berühmten Wieners Kriehuber (Taf. III) wurde, kamen überragende künstlerische Leistungen nicht zutage, so tüchtig und hoch im Niveau solche bürgerliche Porträtkunst, verglichen mit späteren Erzeugnissen dieses Kunstzweiges, auch ist.

Der erste Künstler, der die Lithographie zur Höhe seiner Kunst erhob und aus dieser Technik ein eigenartiges, neues Ausdrucksmittel machte, indem er die in ihr liegenden Stilgesetze erkannte und befolgte, ist der Spanier Francisco de Goya (Vgl. Band XIII). Als alter Mann in freiwilliger Verbannung in Bordeaux lebend, machte er sich in einer Reihe von Einzelblättern und einer kleinen Serie von Stierkampfdarstellungen mit der neuen Art vertraut — und schuf mit einem Schlage eine Reihe der schönsten Lithographien, die das Jahrhundert kennt und die im Laufe des Jahrhunderts nur manchmal erreicht, kaum jemals aber übertroffen wurden. Er zog aus dem Material alles heraus, was es an Kostbarkeiten hergibt, und entfaltete in diesen aufgeregten Szenen einen Glanz des Schwarz-Weiß, eine Fülle von samtenen Schatten und seidigen Lichtern, daß man die dargestellte Wirklichkeit fast als farbiges Bild zu sehen vermeint. Aber ohne je auch nur einen Augenblick in die Nachahmung gemalter Effekte zu verfallen, erreicht Goya, dieser hinreißende Maler, solche Wirkungen, rein durch die äußerste Anspannung des graphischen Mittels. In lückenloser Folge baut er die Töne auf, vom „absoluten" Schwarz, dem festesten Kreidestrich auf dem Papier, durch die ganze Stufenleiter aller nur denkbaren Abschattierungen des Grau bis hinauf zum absoluten Licht, dem Weiß des Papiers. Derartig funkelnde Lichtwirkungen erreichte damals nur Delacroix gelegentlich. Daumier, dem sie in späten Jahren zugänglich waren, verschmähte sie meistens. Die malerisch gestrichenen Flächen mit ihrem blitzenden Spiel von Hell und Dunkel und ihrer impressionistischen Lichtillusion verwandte er nur gelegentlich in solchem Reichtum. Sie dienten der besonderen geistigen Art seines Wollens nicht so

nachdrücklich wie die Sprache der rein graphischen Linie. Zwar ist auch seine Linie nicht starr und abstrakt, sondern bewegt und immer eingetaucht in lichterfüllte Atmosphäre. Aber während bei Goya die Fläche führt und die Linie nur wie eine Melodie in der Instrumentierung mitläuft, wird die malerische Linie bei Daumier durchaus das herrschende Element in seinen Bildvorstellungen (vgl. Band XIV). Denn er will ja nicht nur Gesehenes schildern, sondern die Satire der „Comédie humaine" schreiben, das menschliche Leben in all seinen Äußerungen verzerren bis zu einer manchmal an die Grenzen des Grausigen gehenden Karikatur. Jeder Strich, den er zeichnet, enthält ein Urteil über den Menschen. Aber das Große an ihm ist, daß unter seinen Händen die Karikatur, die er fast ununterbrochen ein halbes Jahrhundert lang allwöchentlich in politischen und satirischen Zeitschriften trieb, immer höchste Kunst blieb. So sehr sein Tun tendenziös sein mag, er rückt alles immer in die Sphäre reiner Anschaulichkeit, und vielleicht ist es sein leidenschaftlicher Schönheitssinn, der mit der melancholischen Bitterkeit seiner Anklage versöhnt. Die sinnliche Schönheit seiner Lithographien spricht auch heute, nachdem das Tendenziöse längst nicht mehr interessiert, mit unverminderter, vielleicht mit noch stärkerer Kraft als ehemals. Der Rhythmus seiner Komposition, die Lebendigkeit seines Sehens und seiner Niederschrift, der graphische Reichtum der Nuancen von Schwarz und Weiß, den zu kolorieren nur ein barbarischer Geschmack unternehmen konnte, dieses Spiel von Scharf und Weich, von betontem Punkt und vergleitender Fläche, alles dies bedeutet, neben der Größe der Menschengestaltung, eine Höhe der graphischen Leistung, die Daumier seine Stellung in der allerersten kleinen Phalanx der bedeutenden Graphiker des Jahrhunderts anweist. Zur Zeit seines Lebens ernteten die bescheideneren Künstler, die sein Gebiet mit liebenswürdigerer Satire und reizvoller Genredarstellung bearbeiteten und ihren Empfindungen den Glanz einer malerischen Eleganz, fast so farbenreich wie Goyas funkelndes Schwarz-Weiß, verliehen, den größeren Ruhm. Aber an Daumiers einsame Größe reichen sie alle von weitem nicht heran auch nicht der so außerordentlich begabte Gavarni (Taf. XXXI), oder Lami, oder Monnier, oder Andrieux. Während Charlet, der Schilderer der napoleonischen Militär-Ära, dem Daumier in seinen Anfängen einiges verdankt, trotz seines Spezialistentums, immer eine gewisse, künstlerische Höhe innehält, kam die Genredarstellung und das Gesellschaftsbild unter den Händen von Monnier und Andrieux in süßlicher Routine immer mehr herunter. Nur Gustave Doré pflegte mit Glück, in seiner „Ménagerie Parisienne" und seinen „Folies Gauloises", eine leicht satirische, betonte Sonderart, auch neben Daumier oder mindestens neben Gavarni. Doch vertauschte er, der geborene Illustrator, die an Fruchtbarkeit allmählich beängstigend überhandnehmende Technik der Lithographie mit einer gleichfalls um die Jahrhundertwende neu erschlossenen Technik, dem Holzstich. (Man wird sich daran gewöhnen müssen, diese Art mit diesem Namen zu benennen, und nicht mit dem des Holzschnittes, der immer Erinnerungen an den alten Linienschnitt wachruft und etwas grundsätzlich anderes bezeichnet.) Es gelang

ihm mit dieser Technik als Illustrator, Radierung und Kupferstich in ihren Wirkungen zu erreichen, zugleich aber, ihr neue, stilgerechte Ausdrucksmöglichkeiten abzugewinnen und damit die Metalltechniken aus der französischen Buchillustration zu verdrängen. Zwar dauerte die Blüte dieser romantischen Buchillustration (vgl. Band XIV) nicht lange, nur so lange, bis der Xylograph, der sich zwischen den erfindenden Künstler und den Drucker stellte und naturgemäß stellen mußte, aufhörte, ein verständnisvoller Diener und Interpret des Künstlers zu sein; bis er ihn schließlich vergewaltigt hatte. Aber in dieser kurzen Blütezeit entstanden doch, auch neben den Illustrationen des Romantikers, auf dem Gebiete des Doréschen Holzstichs und Tonstichs so beachtenswerte Leistungen wie die Szenen aus dem Leben Londons. Aber selbst sie sind nur etwa interessante Nebenerscheinungen, wenn man sie mit dem vergleicht, was in Deutschland schon ein Jahrzehnt früher Adolf Menzel aus diesem so spröden Material hervorgezaubert hatte.

MENZEL

Menzel war ursprünglich Lithograph. Als Zwanzigjähriger stellte er sich mit seinen im Jahre 1836 erschienenen Steindrucken, den „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte", in die erste Reihe der Künstler dieses historischen Faches, und wenn er selbst sich auch den französischen Malern aus der Nachfolge Charlets und Raffets verpflichtet fühlte, erscheint er in diesen Kreidelithographien nicht nur technisch auf der Höhe ihrer besten Leistungen, sondern überragt selbst Charlet durch stärkeres dramatisches Temperament und reichere Art der illustrierenden Komposition. Durch den Auftrag, Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", ein deutsches Gegenstück zu Norvins, von Horace Vernet mit Holzschnitten geschmückter „Histoire de Napoléon", zu illustrieren, kam Menzel wieder zur Buchillustration, für die er vorher schon einiges geleistet hatte, wie das im Stil des Linienschnittes noch etwas befangene „Künstlers Erdenwallen"; die Holzschnitte zu Chamissos „Peter Schlemihl" erschienen gerade, als der große Auftrag an ihn kam.

Die Illustrationen zum Kugler sind Menzels Hauptwerk, unstreitig das Bedeutendste, was er als Graphiker überhaupt geschaffen hat. Er erfand eine ganz neue Art. Die klare Manier der linienbestimmten Zeichnung ersetzt er durch einen impressionistischen, illusionistischen Stil, arbeitet mit suggestiven Andeutungen, wie sie bisher nur in der Radierung bekannt waren, ohne indessen im geringsten die Effekte der Radierung nachzuahmen; er ist auf moderne Weise der Rembrandtschen Zeichnung näher als irgendeiner der vielen Rembrandtepigonen und setzt als Illustrator das malerisch gesehene Ensemble einer gelesenen Szene an die Stelle der graphisch beschreibenden Erklärung.

Durch leidenschaftliches Studium der Geschichte und der kulturgeschichtlichen Gegebenheiten hat er sich so tief hineingelebt in den Geist der Zeiten, daß er nicht nur alles Einzelne, wie Trachten, Uniformen, Mobiliar und alles Zubehör, auswendig kannte, sondern daß vor seinem geistigen Auge die Geschehnisse der Vergangenheit dastanden wie lebendige, greifbare Gegenwart. Den Vorwurf des alten Schadow, dieser neue Stil sei gar keine Zeichnung, sondern leichtfertige „Kritzelei", suchte Menzel nicht etwa mit dem Hinweis auf die besondere Art seines künstlerischen Sehens zu entkräften, sondern mit dem Nachweis der absoluten historischen Zuverlässigkeit im Gegenständlichen. So sehr war die Vergangenheit für ihn gesehene Gegenwart geworden.

Die xylographische Wiedergabe dieser Zeichnungen für das Friedrich-Buch stellte, wegen des malerischen Reichtums dieses zeichnerischen Stils, die Holzschneider vor ungeheuer schwierige Aufgaben. Nachdem die Pariser und Londoner Xylographen, denen die Arbeit anfangs anvertraut war, versagt hatten, bildete sich Menzel einen Stab deutscher Holzstichmeister in Künstlern wie Unzelmann, Vogel, Kretzschmar und Georgy heran, die er durch unermüdliches Korrigieren schließlich zu der Höhe der Leistung brachte, die er wollte. Durch diese Leistung des korrekten Faksimileschnittes steht der deutsche Holzstich damals an erster Stelle in der Welt. Alles, was Sotain für Doré gearbeitet hat, wirkt daneben doch ein wenig kalt und schematisch. Dinge wie das Menzelsche Blatt der „Tafelrunde in Sanssouci" (Taf. VI), von Kretzschmar geschnitten, geben nicht nur das Letzte vom Reiz der künstlerischen Handschrift, sondern auch einen derartigen Reichtum der malerischen Tonfülle im Spiel des Lichts, daß dieses kleine Blatt sozusagen farbiger wirkt als das große Gemälde des gleichen Gegenstandes, das Menzel mehr als ein Jahrzehnt später malte. In allem, was Menzel auf dem Gebiete der Holzillustration dann noch schuf, in den „Soldaten Friedrichs des Großen" und in den Illustrationen zu den Werken Friedrichs, hat er die künstlerische Höhe dieses Hauptwerkes nie ganz wieder erreicht. Die Frische seines Naturempfindens, durch Constables Landschaftskunst damals, im Jahre 1839, angeregt und gestärkt, fand er in den späteren Jahrzehnten nicht immer auf gleich naive Weise wieder. Auch in der Radierung, der er seine ernsten Landschaftsdarstellungen anvertraute, 1843, einige Jahre eher also, ehe er die herrliche Reihe seiner Landschaften malte, vermißt man später diese bezaubernde Unbefangenheit seiner Anschauung und seines Gefühls ein wenig. Ausgehend von einem Stil der Landschaftsradierung, wie ihn der bewunderte Naturalist des französischen Rokoko, Boissieu, gepflegt hatte, entwickelte er auch hier schnell seine Eigenart, groß im einheitlichen Sehen und erstaunlich reich in der Beherrschung des Räumlichen durch den logisch gefühlvollen Aufbau der Töne. Menzels radierte Landschaften gehören zu den ersten und bedeutendsten Erscheinungen des neuen Realismus.

DER NEUE LINIENHOLZSCHNITT UND DIE NEUERE RADIERUNG

Jener malerische Stil der Xylographie, den Menzel geschaffen hatte, konnte auch in Deutschland nur so lange rein und sicher bleiben, als er in der durch einen großen, schöpferischen Künstler ausgeübten Zucht lebte. Er ist durchaus an Menzels Persönlichkeit gebunden. Als diese Manier, virtuos geworden und zum Selbstzweck entartet, ein Mittel für Gemäldereproduktion wurde, gab es keine künstlerische Auferstehung mehr für diese Technik. Dagegen erfreute sich der ältere Linienholzschnitt seit der Mitte des Jahrhunderts wieder einer neuen Pflege. Die Holzschneider der „Fliegenden Blätter" in München, im Verlage von Braun und Schneider, machten die große Wirkung der Zeichnungen Wilhelm Buschs und Oberländers erst recht eigentlich möglich. Besonders der künstlerisch Kleinere der beiden, Busch, verdankt diesen Technikern viel. Manchmal hat man den Eindruck, als hätten sie das ungeheuer ausdrucksreiche Stenogramm des Künstlers noch gefühlvoll gesteigert, und nicht, wie bei dem bedeutenderen Oberländer, die innere Ausdruckskraft der Linie eher geglättet. Oberländer muß, auch jenseits seiner Karikatur, als einer der unbedingt großen deutschen Zeichner des Jahrhunderts angesehen werden, einer, von dem man bedauert, daß er nicht zur Originalgraphik kam.

Als die Lithographie, nach einer ebenso glänzenden wie kurzen Blütezeit, in Frankreich wie in Deutschland verflacht war, setzte bei den großen Künstlern ein erneutes Interesse für die Radierung ein. In England war sie immer beliebt geblieben, und hier hatte ein Künstler, den man sonst nur als Karikaturisten kennt, Charles Keene, gelegentlich und nebenher erstaunlich frische Landschaftsradierungen gemacht. In Deutschland aber hängt die Blüte einer graphischen Technik fast immer an der Person der großen Künstler. Zu einer Zeit, wo Menzel nur noch ganz selten zur Radiernadel griff, schuf Leibl seine kleine Reihe von radierten Meisterwerken.

LEIBL

Wie Menzel, ja fast noch unmittelbarer als er, erreichte Leibl sozusagen auf einen Schlag eine künstlerische Höhe auf dem Gebiete der Graphik. Wo er das Handwerk der Nadel lernte, wissen wir nicht genau, vielleicht 1869 in Paris, vielleicht von dem Berufsradierer Peter Halm. Was er lernte, bezog sich indessen ausschließlich auf die Technik. Den Stil, den er fand, schuf er sich selbst, in der Einsamkeit, damals, als er, im Jahre 1874, das Bild der „Bäuerinnen im Wirtshause" malte. Seine Radierkunst geht seiner Malerei parallel. So, wie er mit seinen Pinselstrichen eine organische Form langsam mauernd nachbaute, modellierte er jetzt mit den Nadelstrichen die

Köpfe und Gestalten seiner Menschen. Strich an Strich setzend, einen kurzen Strich neben den anderen kurzen Strich, fügt er die Gesamterscheinung zum Ganzen, mit dem feinsten Gefühl für die Bewegung der Oberfläche und für die Bewegung des Lichtes. Denn, so wenig impressionistisch die Malerei des reifen Leibl auch ist, in diesen Radierungen verrät er uns doch, daß auch das Bewegliche und Veränderliche eines menschlichen Antlitzes ihn interessierte, nicht nur das feine Flimmern der Atmosphäre über den Formen, sondern die von ihnen kommende Beweglichkeit im Ausdruck. Fast skizzenhaft schreibt er die Züge eines lächelnden Gesichtes nieder. Und wenn man vor Leibls gemaltem Werk der Meinung sein könnte, die Landschaft hätte ihm künstlerisch nichts bedeutet, so korrigieren seine wenigen radierten Landschaften auch solche Vorstellung, die man sich von seinem Wesen macht, wieder ins Gleiche (Taf. X). Die Beschäftigung mit der Radierung, so kurz sie war und so sehr sie im Umkreis seines Gesamtschaffens Episode sein mochte, gab ihm doch mehr als eine Ablenkung; sie war notwendige Ergänzung für ihn. Hier sagte er Dinge, die er sonst verschwieg. Daß dieses Nebenwerk zugleich, fast unbewußt und sicher unbeabsichtigt, auch wieder eine Höchstleistung dieses Gebietes bedeutete, eine Leistung, die mit nichts und mit der nichts, auch Menzel nicht, verglichen werden kann, ist ein neuer Beweis für die alte Wahrheit, daß niemals die Spezialisten, wie etwa Fritz Boehle, sondern immer nur die auf allen Gebieten schöpferischen Künstler das ganz Große leisten. Auch Thomas, auch Kalckreuths beste Radierungen sind „Gelegenheitsgedichte" (Taf. VIII, XX).

Sicher sind derart vollendete Leistungen, wie sie Charles Méryon in seinen mit Recht viel bewunderten Architekturblättern (Taf. XXVIII) hinstellte, nur einem Spezialisten möglich, der sein ganzes Leben diesem einen Thema weiht. Aber, was Canaletto scheinbar nebenher, scheinbar spielend auf diesem Gebiete geschaffen hatte, steht künstlerisch höher, und eigentlich ist das Neue, das Méryon brachte, schon in der um ein Menschenalter früher entstandenen Radierung einer Straßenansicht, die R. P. Bonington in „Bologna" schuf, enthalten. Sicher bedeutet auch die englische Radierung der zweiten Gruppe von Graphikern, die unter der Führung von Seymour Haden (Taf. XLVIII), ausgehend von der Rembrandttradition, die Landschaft pflegten, für England sehr viel, auch dann noch, als sich diese Art in Künstlern wie Cameron und Muirhead Bone, Frank Brangwyn und Pennel mit der Art Méryons berührte und in einer so blendenden Erscheinung wie James Mac Neill Whistler (Taf. IL) und seinen Impromptus dann in das Fahrwasser des Impressionismus einmündete. Aber für die Geschichte der Kunst, für die Verrechnung der schöpferischen Leistungen bedeuten diese Dinge, trotz ihrer vielen Schönheiten, nicht ganz soviel wie die sogenannten Nebenwerke der Großen.

Als ein Fortsetzer Menzels konnte zeitweise der berühmteste Graphiker des neueren Deutschland angesehen werden, Max Klinger. Der unerbittliche Ernst der Beobachtung und das manchmal illustrativ bilderrätselhaft Spielende des sachlichen Preußen lebt in dem Tun des nüchternen Sachsen auf zeitgemäß realistische und aufklärerisch grübelnde Weise fort. Schüler des Berliners Gussow, trieb er einen harten, an der Oberfläche der Dinge haftenden Realismus, und diesen Realismus vermochte er dann nicht mehr zu überwinden, als sein phantasievolles und gedankliches Teil nach Ausdruck verlangte und als er sich in seinem ehrlichen Idealismus der Kunst der Deutschrömer näherte. Er war ein Illustrator ohne Worte und schuf als solcher eine Reihe von inhaltsschweren Radierzyklen, in denen über Tod und Leben mit dem Griffel bedeutende Gedanken philosophisch abgewandelt werden (Taf. XXI). Aber trotz aller Leidenschaft reicht seine Anschaulichkeit nicht immer, und in reiferen Jahren immer weniger, heran an die Größe der gedanklichen Vorstellungen. Wo er vom Sichtbaren ausgeht, in einigen Blättern aus dem Zyklus vom „Handschuh" oder den „Dramen" oder „Eine Liebe" und auch früheren Blättern aus dem Gedicht „Vom Tode", kommt er manchmal Menzelschen Wirkungen nahe, und zwar nicht nur durch die Befolgung des Menzelschen Mottos vom Genie als Fleiß, sondern durch die charaktervolle, schöne Darstellung einer Wirklichkeit, die teils gesehen ist, teils so phantasievoll vorgestellt, daß sie wie gesehen erscheint. Aber in den Gebilden seiner gedanklichen Phantasie, die im Reiche des Idealen und der Träume leben, vermochte er nicht jene Leichtigkeit der Abstraktion zu geben, jenen Grad von Unwirklichkeit und Überwirklichkeit, durch den sein bewundertes Vorbild Goya auch die unwahrscheinlichsten Dinge aus dem Spukreich noch glaubhaft macht. Jene Sphäre des Unrealen, von der Klinger in seiner theoretischen Schrift über „Malerei und Zeichnung" redet, war seiner Kunst praktisch verschlossen. Er überwindet das Modell nicht, sondern bleibt selbst in den höchsten Höhen der Spekulation von der Wirklichkeit beschwert. Leichtigkeit der Niederschrift von Dingen, die als leichte Wesen vor seiner Phantasie aufgestiegen waren, blieb ihm versagt, und keine noch so leidenschaftliche technische Arbeit, keine noch so hexenmeisterhafte Kunst in der Mischung der Stile und Manieren von Ätzung und Kaltnadel, Schabkunst, Aquatinta und Stichelarbeit in undurchdringlichem Durcheinander konnte dies ausgleichen. Sein schöner Realismus, dem man einiges auch illustrativ Meisterhafte verdankt, scheiterte an den Grenzen des Idealreiches, das er so leidenschaftlich mit der Seele suchte.

Diesen Realismus, den auf dem Gebiete der Bildniskunst Stauffer-Bern (Taf. XXII) bis an die äußerste Grenze der technischen Vollendung vortrieb, steigerte Käthe Kollwitz (Abb. 357, 358, Taf. XXIII) in ihrer von edler, sozialer Tendenz bestimmten Kunst bis zu einem noch höheren Grade von Geistigkeit, als Klinger ihn in seinen „Dramen" erreicht hatte. Ihr enger Zusammenhang mit dem

Leben aber führt dieser Kunst fortwährend neues Blut zu. Daß, was sie tat und wollte, soziale Tendenz war oder ursprünglich, in den Untergründen des Gefühls, gewesen war, bedeutete keine Schwächung ihrer künstlerischen Gestaltungskraft, keine Ablenkung von den Wegen der reinen Anschauung, kein Hinabgleiten in die Sphäre unkünstlerischer Rührseligkeit. Ihre Szenen aus dem Aufstand der schlesischen Weber, aus der französischen Revolution und aus den Bauernkriegen sind sichtbare Anschauungserlebnisse, gegenwärtig, stark und zwingend. Das Literarische an ihnen und das Sozialistische an ihren Schilderungen aus dem Leben des Proletariats ist in Grund und Boden gearbeitet, restlos Form geworden, Form, die sich selber genügt. Käthe Kollwitz zeichnet in ihren Anfängen, etwa in den frühen Selbstbildnissen, ähnlich wie Leibl in seinen Radierungen zeichnet. Auf dieser Grundlage schafft sie sich dann ihren eigenen, eigenwilligen Stil, herb und einfach im Umriß, von leidenschaftlicher Energie der Modellierung und von sehr ausdrucksvoller Behandlung im Licht. Die Sprache von Licht und Schatten schafft ihren Szenen eine Sphäre, in welcher die Geschehnisse unmittelbar ergreifend werden. Menschliche Tragik, aus der Tiefe empfunden, ist in keiner graphischen Kunst dieser Zeit, auch in der in Klingers „Dramen" enthaltenen, jemals so durchaus künstlerisch gestaltet worden.

DIE GRAPHIK DES FRANZÖSISCHEN IMPRESSIONISMUS

Es liegt im Wesen des französischen Impressionismus mit seinem schnellen Sehen und seiner schnellen Niederschrift, mit seiner Tendenz, ein farbiges Gesamtbild der wechselnden Naturerscheinung festzuhalten, daß für ihn die Graphik, also die zeichnende Kunst, im großen und ganzen nur Nebenwerk bedeutet. So haben die reinsten Vertreter der Lehre, die Landschafter Claude Monet und Sisley, sich so gut wie gar nicht mit dem Schwarz-Weiß beschäftigt, und nur Edouard Manet und Pissarro haben ein ansehnliches graphisches Oeuvre hinterlassen.

In seinen Radierungen folgte Manet, instinktsicher wie immer, jenen Meistern der Vergangenheit, mindestens im Technischen, die er als Geistesverwandte ansehen durfte, Goya und Canaletto. Nicht die gezeichnete Form ist bei ihm die Hauptsache, sondern der Zusammenhang der hellen Töne und das Spiel der Valeurs. Scheinbar leicht über das Formenleben hinzeichnend, sammelt er die Lichterscheinung in einem beinahe farbig wirkenden Glanz der Töne, geht, wie in seiner Malerei, kühn in den Kampf der Kontraste, setzt tiefstes Schwarz neben hellstes Weiß und bezieht dann auf diese Lichtverhältnisse die Stufenleiter der Zwischentöne, mit äußerster Vorsicht die Tonfolgen übereinanderlegend und gegenseitig abwägend. Er fand einen neuen, nur ihm gehörigen Stil, den Stil der geistreichen Paraphrase (Taf. XXXVI). Denn auch wenn diese

Radierungen einmal nicht Variationen seiner gemalten Bilder sind, stand doch das Stück Welt, das er auf die Platte bannen wollte, vor allem als Erscheinung in Licht und Farbe vor seiner Phantasie.

Diese Technik, im ersten Augenblick vielleicht skizzenhaft oder gar dürftig wirkend, war im Grunde aber doch ein umständliches Verfahren und für die schnelle Niederschrift des Impressionismus nicht unmittelbar genug. So, wie der alte Goya in der Lithographie, trotz aller Schönheit seiner Radierung, die seinem Temperament angemessenste Ausdrucksform gefunden hatte, wenigstens da, wo er es nicht mit phantastischen Dingen, sondern gesehenen Wirklichkeiten zu tun hatte, so wurde unter Manets Händen diese Technik das Instrument, mit dem er sein impressionistisches Teil am vollsten befriedigte. Der schnell über den Stein fegende Kreidestrich hielt am leichtesten das Blitzschnelle seiner Vision und den blitzschnell erhaschten Lichtreichtum fest. Manets Lithographie vom Pferderennen, noch abgekürzter im Stenogramm als Goyas Manier in den Stierkämpfen, noch rasender in der Illusion der Bewegung, reicht auch als graphische Schönheit dicht an das große Vorbild heran. Aber ganz zufrieden war Manet auch mit solchen Leistungen nicht. Für ihn bestand die Welt aus Farbe, und er verlangte auch von der Graphik die unmittelbare, nicht nur die übersetzte, farbige Wirkung. Sein „Polichinelle" bedeutet die erste ernsthafte Leistung der modernen Farbenlithographie.

Es ist eigentlich erstaunlich, daß der schwächste Zeichner der Impressionistenschar, Camille Pissarro, sich am eindringlichsten mit der Schwarz-Weiß-Kunst befaßte. Sein graphisches Werk ist nicht gering, und in ihm nehmen die malerischen, mit starker Fleckenwirkung arbeitenden Lithographien, zum Beispiel die Blätter aus der Reihe der „Badenden", die so schön an Cézanne erinnern, den weitaus geringsten Raum ein. Pissarros Leidenschaft galt immer der Radierung. Aber im Grunde ist solcher Widerspruch zwischen dem geborenen Maler und dem mühsamen Zeichner nur scheinbar. Auch in den Radierungen geht Pissarro malerisch vor, indem er seine Landschaften, auch die Landschaften aus den Städten, durchaus auf Ton anlegt und die plastische Form der Dinge noch viel weiter zersetzt, als Manet je gewagt hatte. Seine Landschaftsradierungen wirken wie vergröberte Daubignys, in den Städteansichten aber schafft sich diese radierte Tonkunst ein eigenes Ausdrucksmittel. Die rein zeichnerisch betonte Architekturdarstellung Méryons und seiner vielen Nachfolger hat Pissarro malerisch überwunden, und erstaunlicherweise am glücklichsten da, wo er mit ungemischtem Verfahren arbeitet und nicht durch Aquatinta und Vernis mou seinen Blättern ein Aussehen wie von Lithographien gibt.

Der geborene Zeichner der Generation und als solcher für die Graphik prädestiniert war Edgar Degas (Taf. XLI). Er hat leidenschaftlich radiert und mit allen möglichen Verfahren der Radierung experimentiert, auch mit der Lithographie Versuche gemacht. Aber zur Höhe jenes Stils von Zeichnung und Bewegung, den man in seinen Pastellen bewundert, kam er als Graphiker nicht,

vielleicht, weil er den Ausgleich zwischen plastisch gesehener Form und malerischer Bildabsicht nicht fand. Die so einseitig plastischen Radierungen des Bildhauers Rodin stellen vielleicht doch die reineren Schöpfungen dar. Über die Fülle der Form, in diesem Bildniskopf Victor Hugos, ist, ähnlich wie bei den Arbeiten Leibls, eine feine, malerische Lebendigkeit hingehaucht.

Aber der Impressionismus sah, seit Manet, hell und in farbigen Flächen. Was es war, das Manet hinderte, auf dem Wege, den er mit seinem „Polichinelle" zuerst beschritt, weiterzugehen und sich der Farbenlithographie nachdrücklich zuzuwenden, kann man mit Sicherheit nicht sagen. Vielleicht erschien ihm diese Leistung, in der er eins seiner Gemälde wiederholt, um einen Grad zu sehr Reproduktion, um einen Grad zu ungraphisch. Und in der Tat sind die Farbenlithographien, die Renoir gelegentlich machte, im Stil reiner. Unter der bezaubernden Koloristik, die nur ganz selten einmal an die Aquarell-Entstehung denken läßt, fühlt man nicht nur die farbige Fläche, sondern auch den graphischen Strich. Diesem großen Künstler der Form, der Figur, wurde die körperlose Technik des flachen Druckes nicht gefährlich. Manche auch seiner lithographierten Akte haben bei allem malerisch-farbigen Zauber doch die atmende Fülle einer fast hellenischen Gestaltenwelt, und man bedauert, daß Renoir kein größeres graphisches Werk hinterließ. Die technischen Schwierigkeiten beim Druck der Tusch- und Pinsellithographie, in anderen Ländern fast unüberwindlich, existierten in Paris nicht. Der Lithograph Clot war den Künstlern mehr als nur ein verständnisvoller Mitarbeiter. An den wenigen Farbenlithographien Cézannes, den kleinen und den großen „Badenden", ist Clot wohl in noch höherem Sinne künstlerisch mitbeteiligt als etwa Unzelmann bei Menzel. Hätte Cézanne selbst die Fähigkeit gehabt, technisch derart vollendete Farbendrucke auf den Stein und durch die Presse zu zaubern, wäre es ein Rätsel, daß er diese Kunst nur zweimal und dann nie wieder angewandt hat. Und vielleicht geht auch ein Teil des Ruhmes, den Pierre Bonnard mit seinen steingedruckten Illustrationen zu Longus' „Daphnis und Chloë" und Verlaines „Parallèlement" erntete, auf Kosten Clots. Diese so zauberisch leicht mit der weichen, einfarbigen Kreide auf den Stein geschriebenen, in der griechischen Grazie Renoirs lebenden Kompositionen verdanken ihre Schönheit auch ein wenig dieser zarten, ganz unmateriellen Art des Druckes.

Die Lithographie, wegen der Schnelligkeit immer, in ihren ersten Anfängen schon, der Gefahr der Industrialisierung ausgesetzt, ward auch in der Form des Farbensteindruckes in stets steigendem Maße Gebrauchsgraphik, für Theaterzettel und Plakate. Man braucht dies nicht zu bedauern, nicht etwa wegen Chérets, dessen geschickte, zeitweise sehr erfolgreiche Art sich doch sehr bald in ihrem innersten Wesen enthüllte, sondern wegen der einen Tatsache, daß ohne das Plakat Toulouse-Lautrec wohl nie zur Lithographie gekommen wäre. Das künstlerische Plakat war sein Ausgangspunkt. Hier machte er sich mit der Technik vertraut und erfand dann, als er seines künstlerischen Stiles sicher war, technisch die ungeahntesten Möglichkeiten (Taf. XLIII). Durch

Übereinanderdrucken der verschiedensten Steine, nach dem System des japanischen Farbenholzschnittes, durch Spritzverfahren, durch Vermischung von Kreidemanier und Tuschmanier, durch Herstellung von unendlich zarten Druckfarben auch für einfarbige Lithographien, in mattem Resedagraugrün oder gebrochenem Lachsrosa etwa, schuf er sich das Mittel, um seine an Degas wie an Forain erzogene, neue künstlerische Vision auszudrücken. Ohne zu Daumier in einem geistigen Schulverhältnis zu stehen, kommt er manchmal zu Wirkungen von Daumierscher Größe. Auch er nicht nur Karikaturist, nicht nur ein scharfer, satirischer Sittenschilderer wie Forain (Taf. XXXVII), jener geistig so bewegliche Meister der Kreidelithographie, sondern ein trotz aller bohrenden Psychologie in der Charakterisierung unbefangener Darsteller des menschlichen Lebens und ein manchmal bis zur Zärtlichkeit gerührter Verkünder einer neuen Schönheit. Keiner wußte wie er, Toulouse-Lautrec, die hinreißende Grazie eines vergleitenden Ausdrucks im Menschenantlitz, keiner wie er die sekundenhafte Schönheit einer vorüberrasenden Bewegung mit dem Stift so erschöpfend und überzeugend festzuhalten. Überraschend wie ein Japaner, schwärmerisch wie Watteau zeichnet er das Leben auf, da, wo es ihm in ungebrochener Kraft begegnet, auf den Vorstadtbühnen und auf dem Rennplatz, in den Bars und in den „Maisons". Aber die Kantilene seines Striches, ob in gleitendem oder in stoßendem Rhythmus, aber die Farbe seiner Flächen, ob vollklingend oder in gebrochener, ja raffinierter Harmonie, zeigen, zum letzenmal vor der Jahrhundertwende, wie schön das Leben sein kann. Lautrecs Zeichen- und Druckkunst ist das letzte, eigenartigste und hinreißendste Wort der französischen Graphik dieser Epoche. —

DIE GRAPHIK DER DEUTSCHEN IMPRESSIONISTEN

Die Kunst des deutschen Impressionismus ist, nicht nur in ihrer bis Menzel verfolgbaren Herkunft, der Zeichnung, dem „guten Gewissen der Malerei", viel stärker verbunden als die des Nachbarlandes. In ihren späteren Entwicklungsstadien gibt es Augenblicke, wo die Graphik fast ebenbürtig neben die Malerei tritt. Schon bei Liebermann fehlte Wesentliches, nähme man seiner Kunst das Schwarz-Weiß, viel Wesentlicheres als bei Corinth, dem ausschließlich als Maler geborenen Maler, dessen Radierungen und Lithographien, so schön sie auch sind, sich doch fast immer auf seine Gemälde beziehen. Und Max Slevogts Ruhm ist mit seiner Illustration ebenso untrennbar verbunden wie der Menzelsche.

Max Liebermann fand den graphischen Ausdruck für seine malerische Anschauung erst langsam, erst nach Überwindung anfänglicher Unbeholfenheiten, erst, nachdem er sich in einer Reihe von Versuchen ganz klar geworden war über die Frage von Bildübersetzung und Originalgraphik (Taf. XIII, XV). Eine kleine Reihe von Kaltnadelarbeiten, um die Mitte der neunziger Jahre

entstanden, zeigt eine Meisterschaft, die künftig nichts mehr anfechten kann. Die „Häuser in den Dünen", als Bildmotiv von einer seltenen Geschlossenheit, enthalten die große Poesie des Räumlichen und die feine Sicherheit der Stimmung, wie sie nur großen Meistern der Griffelkunst zugänglich ist. Das Rembrandtsche darin ist nicht Effekt, sondern selbstgefundene Wirkung; man braucht nur englische Landschaftsradierungen dieser Art, auch die besten, wie die von Geddes, Read und Seymour Haden, zu vergleichen, um die Originalität zu spüren. Und diese Originalität bleibt Liebermann auch dann erhalten, wenn er später die Motive, die er malt, die Strandbilder und die Judengassen, die Biergärten und die Polospieler und seine Gartenbilder, auch graphisch bearbeitet. Immer ist der Strich der Nadel auf dem blanken Kupfer zeichnerische Abstraktion, formbestimmend, aber zugleich Ausdruck für den Lichtwert. Schließlich, parallelgehend mit seiner malerischen Entwicklung, der immer rücksichtsloseren Formauflösung, zu einer im einzelnen kaum noch lesbaren oder ausdeutbaren Kurzschrift geworden, gibt dieses System von zerhackten Linien und durcheinandergewirbelten Punkten doch ein zusammenhängendes Ganzes von einer faszinierenden Lichtwirkung. Trotz tiefster Schwärzen des Striches wirkt dieses Ganze so hell, daß die Radierungen des Virtuosen in der graphischen Lichtbehandlung, Anders Zorns, daneben dunkel und düster erscheinen. Die Plastik der Form eines Schädels, mit eleganter Sicherheit zusammengestrichen, wie etwa in dem Selbstbildnis von 1913 oder in dem Bode-Profil von 1915, gewährt den stärksten Bildniseindruck, den die Graphik des ganzen Jahrhunderts kennt.

So umfangreich das radierte und lithographische Oeuvre Lovis Corinths auch ist, es bedeutet für seine Kunst nicht in dem gleichen Sinne wie bei Liebermann notwendige Ergänzung, sondern Begleitung, Vorbereitung oder Variation seiner malerischen Konzeption. Nur auf dem einen Gebiet, das die anderen Realisten und Impressionisten Deutschlands gemieden haben, auf dem Gebiete der Aktdarstellung (Taf. XVI), meist Kaltnadelarbeiten, kam Corinth zu Leistungen ersten Ranges. Hier, wo er sich allein weiß, begnügt er sich nicht mit der Studie, sondern entreißt dem Gegenstand seine eigene Schönheit und der Technik ihren eigensten Reiz an Zartheit oder Energie. In späten Jahren entwickelt er eine sehr merkwürdige Art der Bildübersetzung in das malerische Schwarz-Weiß. Gemälde, deren Entstehung oft Jahrzehnte zurückliegt, Gemälde mythologischen oder antikisch-historischen Inhalts, schreibt er dann mit einer Furia, als korrigiere er sich selber, auf die Kupferplatte. Er verbiegt und verbeult die ehemals fast akademisch richtige Form, ruiniert die Proportionen und zerstört den Aufbau durch ein wildes Gekritzel. Aber das Resultat ist dann oft eine Umformung im Lichtcharakter von einer ganz neuen, blitzartig leuchtenden Schönheit der graphischen Gesamthaltung.

Für Max Slevogt bedeutete die Graphik, ehe sie ihm das Reich ungeahnter, künstlerischer Herrlichkeiten wurde, die Selbstbefreiung (Taf. XVIII, XIX). Seine erfindende, träumende und musikalische Phantasie konnte, als er schon

als ein Meister der Malerei, als der Verherrlicher der schönen Gegenwart dastand, nicht immer mit dieser Malerei ins reine kommen. Im epimetheischen Reich „gestaltenmischender Möglichkeit" fand er sich mit Pinsel und Farbe erst zurecht, als er Illustrator geworden war, der, trotz Bonnard, größte Illustrator, den die neuere Kunstgeschichte kennt. Aber er illustrierte, als er in den noch nicht für originalgraphische Technik gedachten, zahllosen Bildern zu „Ali Baba" seinen zeichnerischen Tribut an Rembrandt gezahlt hatte, anders als die großen Vorgänger, anders als Ludwig Richter nicht nur und der im Dekorativen so bezaubernd glossierende Neureuther, sondern auch ein wenig anders noch als Menzel. Freier gegenüber dem Stoff und der Tradition. Er stellt die Szenen, die er gelesen hat, in eine andere Luft hinein und dichtet weiter an den Geschehnissen. Der „Sindbad" ist im Schwarz-Weiß seiner Lithographien so farbenreich, daß man den gemalten Orient Delacroix' zu sehen vermeint, trotzdem Slevogt den Orient damals noch nicht kannte. Und in dem großen Monumentalwerk des „Lederstrumpf" verlieh er der Illustration einen landschaftlichen Charakter von größter Feinheit, ohne deshalb die Prägnanz der Illustration, wie es Bonnard in „Daphnis und Chloë" doch getan hatte, im geringsten zu schwächen. Die Kreidelithographie, die er hier zu ihrer größten Kraft und dann in den „Inseln Wak-Wak" zu ihrer größten Zartheit entwickelt hatte, nahm unter seinen Händen eine rhythmische Ausdrucksfähigkeit und eine musikalische Klangfülle an, die sie in solchem Reichtum nie, auch bei Goya und Corot, bei Manet und Renoir nicht, gehabt hatte. Im Anfang des 20. Jahrhunderts, rund ein Säkulum nach ihrer ersten großen Blüte, hauchte dieser Technik ein großer Künstler eine neue, noch schwärmerischere Seele ein. Auch rein vom Standpunkt der technischen Ausdrucksmöglichkeit betrachtet, sind Slevogts Kreidelithographien die schönsten Lithographien, die es gibt. Und als er im „Benvenuto Cellini" die seit Menzels „Versuchen mit Pinsel und Schabeisen" fast vergessene Manier der Tuschlithographie wieder aufgriff, schuf er in diesen zahllosen, winzigen Bildern ebenfalls hier, mit Hilfe des Pariser Druckers Clot, ein Meisterwerk. In allen Techniken, denen er sich zuwandte, fand Slevogt immer gleich den höchsten Stil, weil die schöpferische Kunst, für die er diese Technik brauchte, in der unverdorbensten Weise immer ganz neue, nie gehörte Dinge sagte. In den Federlithographien zu den Berichten, die Fernando Cortez über die Eroberung Mexikos schrieb, lebt der einfache Strich in jener malerischen Lichtfülle, die Slevogt in Ägypten gesehen hatte, und in den Radierungen zur „Zauberflöte" ist er nicht nur der genießende Musikfreund, der die Melodien weiterspinnt, sondern der feinste Meister eines dekorativen, improvisierenden Wandmalereistils, der Mozarts Rhythmen in der leichten Form des hellenischen, pompejanischen Südländertums einfängt. Und wenn er, um als Illustrator auch äußerlich immer buchgerechter zu werden, zur Holzstich-Illustration in den Märchenbüchern kommt und den verständnisvollen Xylographen Bangemann, Hoberg und Hönemann, vor allem aber Bangemann, seine Federzeichnungen anvertraut, kommt ein Stil zutage, der weder mit Richter und Menzel,

noch mit Schwind und Doré, so sehr sie auch Ähnliches wollten, etwas zu tun hat. Die innere, musikalisch beschwingte Ausdruckskraft seiner Liniensprache verlangte und fand eine neue Form. Was diese Form von anderen Formen unterscheidet, beruht ebensosehr auf dem Spiel der Nuancen, wie etwa bei einer Kaltnadelradierung eines Slevogtschen Löwen und einer eines Corinthschen Löwen. Im Tatbestand kann man manches vergleichen. Aber Tonfolge und Klangfarbe, in der dieses Spiel vor sich geht, kann man nicht miteinander verwechseln. —

Der große, beinahe populäre Erfolg, den die Graphik der drei Sezessionsführer fand, brachte in Deutschland eine schier unübersehbare graphische Produktion ans Licht. Spezialisten der Radierung, wie Orlik und Oppler und Hans Meid, stehen auf einem künstlerischen Niveau, das sich mit dem der Engländer vorteilhaft messen kann. Eine besondere Art entwickelte dann in der jüngeren Generation Rudolf Großmann (Taf. XXIV). Mit einer ausgesprochenen Begabung für scharfe, satirische Charakteristik verbindet er eine nicht zu ihrem Nachteil pariserisch anmutende Grazie.

DIE GRAPHIK DES NEUEN STILS

Als um die Jahrhundertwende der Bruch zwischen der wirklichkeitsnahen Kunst des 19. Jahrhunderts und der neuen, seelisch symbolisch bestimmten Form der Malerei vollzogen war, wandelte auch die Graphik ihre Ausdrucksmittel. Die Künstler der neuen Anschauung, vor allen Gauguin und Munch, verwandten die Mittel der graphischen Technik in dem gleichen Sinn für monumentale Form und Vereinfachung aller Elemente, der ihre Malerei von der Kunst des Impressionismus innerlich wie äußerlich unterscheidet. Eine neue Blüte des Holzschnittes, des echten alten Linien- und Flächenholzschnittes, bezeichnet den Stilwandel auf graphischem Gebiet. Nicht mehr der seit Bewicks, Menzels und Dorés Illustrationen vornehmlich gepflegte Holzstich und faksimilierende Tonschnitt ist das Material dieser Künstler, sondern der auf starke Sprache der geschnittenen Linie und auf großen Kontrast der Flächen ausgehende wirkliche Holzschnitt. Vorläufer hatte diese Bewegung der Wiederbelebung einer alten Technik schon in der Epoche des Impressionismus gehabt, war hier aber unter den Händen Vallotons und Nicholsons und unter denen der Farbenholzschneider sehr schnell in dekorative, plakatmäßige Manier verfallen. Dem Vorbild der besonders von den ersten „Impressionisten", von Degas und Manet, so sehr bewunderten Japaner hatten die Nachahmer wesentlich, außer der Technik des Übereinanderdruckens verschiedener Farbplatten, den Geschmack in der dekorativen Anordnung der Flächen und in der Bizarrerie des Bildausschnittes entnommen, und wirklich fruchtbar ward ja die Technik des Vielfarbendruckes nicht bei den neuen Künstlern des Holzschnittes,

sondern in der Lithographie, bei Lautrec; bei ihm führte nicht eine dekorative Absicht, sondern eine neue, schöpferische Anschauung. Nur ein Künstler des 19. Jahrhunderts kann als ein wirklicher Vorläufer dieser Bestrebungen angesehen werden: Millet. Er hatte gelegentlich seinen monumental gedachten Figurenstil auch der Holzplatte anvertraut, seine Bauerngestalten in groben Umrissen auf das Holz gerissen, die Linien in breiten Stegen stehenlassen und die Flächen von Weiß und Schwarz ohne Zwischentöne gegeneinandergestellt. Es ist vielleicht nicht ein bloßer Zufall, daß es gerade eine so ethische und gefühlsmäßige Kunst war, die in einer für solche Versuche der Vereinfachung verständnislosen Zeit den neuen Weg, wenn auch zuerst zögernd, betrat.

Das künstlerisch Wichtige bei dieser Wiederbelebung des alten Holzschnittes war die Tatsache, daß der Holzschnitt wieder Originalgraphik wurde. Der Xylograph war ausgeschaltet, der erfindende Künstler ist sein eigener Holzschneider, künstlerische Konzeption und handwerkliche Ausführung lag wieder, wie bei der Radierung und der Lithographie, bei ein und derselben Persönlichkeit. Gauguin, der in Lithographien und Farbenlithographien die Stilstrenge seiner Malerei auch graphisch erprobt hatte, nahm bei den Wilden das Schnitzmesser zur Hand. Nicht nur als Holzplastiker, sondern als Holzschneider für die Graphik. Er suchte Widerstände gegen die allzu leichte Hand, die ihm in seiner Kunst manchmal gefährlich wurde, und rang der Holzplatte grübelnd und bohrend neue Wirkungen ab, indem er sich nicht mit dem Kontrast des einfachen Schwarz gegen Weiß begnügte, wie die Dekorativen, sondern Halbtöne erzielte durch Gravierungen des schwarzen Grundes, durch künstliches Aufreißen des Grundes, durch Unebenheiten in der Glättung der Platte und ein System von Unregelmäßigkeiten in der Flächenwirkung, scheinbar ein willkürliches System, im Grunde aber doch ein von der Art der Lichtführung gefordertes System. In den Gestalten seiner exotischen Phantasiewelt lebt manchmal mit Hilfe dieser Mittel eine gespannte Ausdruckskraft.

Was hier angebahnt war, führte Edvard Munch zur Höhe. Man glaubte früher, als man noch an Klingers Theorie von der Geistigkeit der Graphik glaubte, Munchs Radierungen, Lithographien und Holzschnitte enthielten die ursprüngliche Form seiner künstlerischen Konzeption. Tatsächlich erscheint seine Kunst manchmal so literarisch bestimmt, daß man sie sich zunächst in „geschriebener", in graphischer Gestalt entstanden denkt. Aber die Datierungen sprechen oft dagegen. Immer und immer wieder findet man, daß graphische Formulierungen eines Motivs den Bildern dieses Gegenstandes nicht vorangehen, sondern oft Jahre hinterher entstanden sind. Als Vereinfachungen des immer wieder mit der anschauenden Phantasie durchgeformten Bildgedankens, als noch stärkere Akzentuierung des für den inneren Ausdruck entscheidenden Formenlebens, als noch rückhaltlosere Vertiefung des Gefühlsinhaltes. Besonders in der Technik des Holzschnittes im Gauguinschen Sinne gibt Munch manchmal das Äußerste und Unmittelbarste der Empfindung. Die Holzschnittfassung des „Angstgefühls" enthält in noch eindringlicherer Weise als die

gleichnamige Lithographie den symbolischen Charakter dieser Zwangsvorstellung. Wie symbolisch überladen solche Dinge bei Munch gemeint sind, liest man in einer Notiz von der Hand des Künstlers auf einem in roter Farbe gedruckten Abzug von dieser Holzplatte: „Die Natur war wie mit Blut gefärbt, und die Menschen schienen wie Priester." Man braucht solche Erklärungen nicht, das Sichtbare einer solchen Komposition drängt dem Beschauer auch ohnehin, nur durch das Formenleben, auf, was der Künstler sagen will. Aber für die Entstehungsgeschichte seiner Schöpfungen sind solche Bekenntnisse wertvoll.

Technisch sind die Graphiken Munchs, die auf den ersten Blick beinahe grob, sicher aber karg und dürftig wirken, mit dem größten Raffinement gemacht. Alle Wirkungen, die der Holzstock nur irgend geben kann, sind ihm entlockt, Überdruck in verschiedensten, seltsamsten Farbenmischungen, Unebenheiten und Aufreißen des Grundes und Benutzung der Maserung des Holzstockes für die Zartheit oder die Kraft, für das Gedeckte oder das Durchsichtige einer Fläche. Manchmal zersägte Munch eine Platte und druckte die verschiedenen Teile in verschiedenen Farben. So ward die Technik unter seinen Händen aus einer stummen Dienerin zur lebendigen Mitarbeiterin an den neuen Bildgestaltungen, in einer Weise, wie dies vorher niemals der Fall gewesen war. Ob die Holzschnittmeister der deutschen Renaissance und die venezianischen Künstler des italienischen Halbdunkelholzschnittes ihre eigenen Xylographen waren oder inwieweit sie es waren, wissen wir nicht genau. Munch aber kann seine Holzschnitte von niemandem schneiden, kaum drucken lassen. So original wie er war keiner. Hiermit hat er dem neuen Jahrhundert die Wege gewiesen.

DER REALISMUS IN DER SKULPTUR: BARYE UND CARPEAUX

Das plastische Schaffen des 19. Jahrhunderts steht fast durchaus unter dem Zeichen des Klassizismus. Während in der Malerei dieses Zeitraumes die klassizistischen Tendenzen Davids und Ingres' von Anfang an im Kampf liegen mit einem von aller Kunsthistorie unbeschwerten Naturgefühl und von ihm immer mehr entweder überwunden oder doch sehr umgewandelt werden, bleibt die Bildhauerei viel enger an das antike Vorbild gebunden und kehrt nach realistischen oder, wenn man dies Wort hier überhaupt anwenden darf, „impressionistischen" Episoden bald wieder zu diesem Vorbilde zurück. Die griechische Statue schlechthin stand als Idealgestalt den neueren Bildhauern fast immer vor Augen; für leidenschaftlichen Realismus war nur im Bildnis Platz. Gottfried Schadow in Deutschland und Houdon in Frankreich hatten die blutvolle Barocktradition wenigstens auf dem Gebiete der Bildnisbüste in das neue, in seinen ersten Jahrzehnten sonst so überaus klassizistisch beherrschte Jahrhundert hinübergerettet.

Daß der Mensch das Maß aller Dinge sei, war der Generation, die auf Winckelmann folgte und die große Gestaltungskunst der Carstens und David als den edelsten Ausdruck ihres Empfindens ansah, selbstverständlich. Man war so antik, daß man aus dem Idealbilde des apollinischen Menschen alles verbannte, was zum Reiche des Dionysischen gehörte. Die Marmorfiguren dieses bildhauerischen Klassizismus, bei dem Südländer Canova sowohl wie bei dem Nordländer Thorwaldsen, leben in einer Sphäre von solcher Lebensferne, daß sie mit dem Apollo von Belvedere, Winckelmanns schönem Liebling, mit einer glatten Kopie, auch innerlich verwandt erscheinen. Was Winckelmann an ihm so rühmte, galt auch den schaffenden Künstlern als Zeichen des höchsten Adels: „Hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert. Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper." Diese Blutleere, im Apollo von Belvedere wohl nur zum Teil auf Kosten des Kopisten zu setzen, galt als Ideal, nachdem eine neue, spartanische Zeit die barocke Leidenschaft in die Acht erklärt hatte.

In der Malerei hatten die Künstler der sogenannten romantischen Richtung, Géricault und Delacroix, gegen die klassische und klassizistische Doktrin revoltiert und wieder leidenschaftliche Menschen gemalt. Als aber ein von romantischem Gefühl beseelter Bildhauer, David d'Angers, Ähnliches versuchte,

stieß er in seinem krampfhaft exaltierten Goethe-Porträt an die harten Wände plastischer Gesetzmäßigkeiten. Das Menschliche bot damals keinen Raum für romantischen Gefühlsüberschwang und unerschrockene Wirklichkeitsdarstellung.

Wie es in der Antike, nicht nur der griechischen, sondern auch der assyrischen, gewesen war, geschah es nun wieder: Wenn die Kunst, die Plastik der Alten Leidenschaften und Triebhaftes versinnbildlichen wollte, rettete sie sich in das Gebiet der Tierdarstellung. Griechen und Römer, Assyrer und Ägypter hatten auch in ihren klassischen, stilstrengsten Epochen, in Epochen, wo der Mensch als ein ungerührtes, beinah göttliches Wesen dastand, doch zugleich in ihren anfangs aus dem Reich des Dämonischen stammenden Tierfiguren unbefangenstes Naturstudium mit schrankenlosester Gewalt des Ausdrucks verbunden. Im Zeusgiebel zu Olympia blicken die Heroen mitten in Mord und Blut mit unbewegter Seligkeit; alles Triebhafte ist in die Gestalten der Tiere und Halbtiere verlegt. Und als die Römer, wenn sie Statuen schaffen mußten, Polyklet kopierten, machten sie, oft für den Schmuck desselben Atriums, Tiergestalten von einem Naturalismus, der in manchen Fällen bis dicht an die Grenze der Augentäuschung heranreicht. In den Augen der Antike war das Tier ein Geschöpf der ungestalteten, noch mit allem Triebhaften verbundenen Natur.

Der erste Realist der modernen Plastik, Antoine Louis Barye, war Tierbildhauer (Abb. 565, 566). Das Tier, das Raubtier und das Tier der heißen Länder, das er im Zoologischen Garten studierte, bedeutete Neuland für die Kunst, einen Gegenstand, dem keine künstlerische Konvention anhaftete. Die Bilder von Löwen und Tigern, die Delacroix malte, gehen neben dem Schaffen Baryes her, nicht ihm voraus, und Barye war, von Géricault angeregt, auch ein bedeutender Maler; seine Bilder, vor allem aber seine Aquarelle, gelegentlich auch mit Raubtieren staffiert, zeigen einen Landschafter von dramatischem Temperament und von einem von allem Barbizonhaften deutlich unterschiedenen Stilwillen. In seinen Bronzeplastiken, die er zuerst im Salon des Jahres 1831 ausstellte, steht Barye als souveräner Künstler da. Mit ebenso unerschrockenem wie erschreckendem Realismus und mit hinreißender Kraft des erregten Temperaments gestaltet er die Körper seiner Helden, lebenswahr, ohne je in allzu weit getriebene Illusion des Stofflichen zu verfallen, überwirklich und überindividuell. Mit sicherem Instinkt hört er da auf, wo das Tierporträt beginnt. Er suchte seine Probleme in der Gestaltung der bewegten und gegeneinandergeführten Massen, vereinfacht die Massen unmerklich und gibt seinen Gruppen dadurch einen gesteigerten Eindruck von Bewegung und den Tieren als solchen einen erhöhten Ausdruck ihrer Rasse, dieser Rasse einer königlichen Bestialität. Daß Barye auch Maler ist, sieht man seinen Plastiken nicht an. Auch wo er Kampfgruppen mit ausfahrenden Gesten und wildbewegten Silhouetten modelliert, läßt er sich bei der Konzeption immer von dem Ideal der von allen Seiten rund geschlossenen Masse führen, und in der Oberflächenbehandlung arbeitet er immer nur mit soviel Detail und Modellierung, wie der Gruppe oder

dem Tier nach ihrem Bewegungscharakter im Ganzen zukommt. Seine ruhenden Tiere sind glatter in der Behandlung als die kämpfenden. Malerische Behandlung des Einzelnen, illusionistischer Vortrag im Detail, etwa in der Mähne eines Löwen, ist seiner Kunst nur Mittel, niemals die Absicht auf malerische Lichtwirkung.

Jedoch der Siegeszug der malerischen Weltanschauung ließ sich in ihrem Ursprungslande auch in der Plastik nicht aufhalten. Das Genie Delacroix' hatte sich um die Mitte des Jahrhunderts durchgesetzt, Ingres' Schule war unschöpferisch, und sein einziger, schöpferisch begabter Schüler, Chassériau, war in seinen letzten Jahren der Nachahmung Delacroix' rettungslos verfallen. Ein neues, an den Vlamen nicht weniger als an den Italienern orientiertes Barockgefühl machte sich geltend, und als der bedeutendste französische Bildhauer aus der Generation nach Barye, Jean Baptiste Carpeaux (Abb. 567—570), im Jahre 1854 nach Rom kam, als Rompreissieger mit einer mythologischen Gruppe noch unverfälschter Neoklassizist, studierte er während dieser sieben römischen Jahre nicht die Antiken, sondern Michelangelo. Sein „Ugolino" schwelgt in barocker und hellenistischer Muskulatur. Carpeaux, in dem halbvlämischen Valenciennes, Watteaus Heimatstadt, geboren, ist in noch höherem Sinne ein Fortsetzer des Rokoko als in der Malerei Renoir. Houdon und Clodion sind seine eigentlichen künstlerischen Ahnen. Was er an Form und plastischem Volumen in die Hand nahm, füllte er von innen heraus mit einer pulsierenden, nervösen, erotischen Sinnlichkeit und löste es von der Oberfläche her durch malerisch schmeichelnde Behandlung auf. Die Zerstörung und die Zersetzung der Plastik, die sich in der Folge als Ruin erwies, die Verwischung der Grenzen zwischen Malerei und Skulptur, dem Europa sein Denkmal-Elend verdankt, ist sein Werk. Aber der Geist Clodions erwies sich auch in Clodions Werken selber nie als so mächtig und so hinreißend schön, wie er sich plötzlich, im Jahre 1869, in dem einen großen Hauptwerk des Epigonen Carpeaux, in der Gruppe des „Tanzes" (Abb. 568), an der Pariser Oper manifestierte. Nichts von epigonenhafter Schwäche schädigt dieses Werk, trotzdem man nicht einmal weiß, ob es mehr eine Freigruppe oder mehr ein Relief ist. Die Geschlossenheit der gedrängten Komposition mit ihrer Fülle von durcheinandergewirbelten Kontraposten, der musikalisch verschlungene Rhythmus, die Tonleiter körperlicher und mimischer Ausdrucksverschiedenheiten und die sinnliche, aber nirgends peinlich naturalistische, malerisch gleitende Behandlung des Marmors verleihen dem Ganzen einen so großen Zug, daß alle theoretischen Bedenken dagegen verstummen. Mochte der nächste Schritt auf solchem Wege ein Taumeln in den Abgrund bedeuten, einmal wenigstens hatte die Plastik, als Ausdruck von Körperbewegung und Körperdasein im Licht, ein Meisterwerk geschaffen, noch dazu ein Meisterwerk, das sich auf Bernini als Ahnen nicht ohne Recht berufen durfte. Wenn eine römische Kopie nach dem Apollo von Belvedere das eine Extrem aus der Phalanx großer Ahnen war, durfte Berninis „Verzückung der heiligen Therese" als das andere Extrem wohl Geltung beanspruchen. Die

Darstellung des Vorübergleitenden einer Bewegung, einer Haltung und einer Gebärde, das Festhalten eines flüchtigen Gesichtsausdrucks unter dem Einfluß von Licht und Schatten und Beleuchtung konnte wenigstens für einen Moment auch für die Plastik ein Problem sein. Die psychologisch so reizvollen Bildnisbüsten Carpeaux' (Abb. 570), mit ihrer Lebendigkeit und ihrer einzigartigen Sinnlichkeit, verdanken nur der Unbedenklichkeit gegenüber allen Theorien ihre Existenz. Ein anderer Weg schien für die Bildhauer dieser Generation nicht gangbar. Was Dalou in seinen Genregruppen an malerischer Auflockerung der plastischen Oberfläche versuchte, überwand einen Rest von Zwitterhaftigkeit nicht immer ganz. Diesem System von „Buckeln und Löchern", auf die Mitwirkung des Lichtes berechnet, fehlen manchmal die großen, zusammenfassenden Akzente, das überlegene Spiel von scharfen Gipfelpunkten und vibrierend vergleitenden Flächen, das Carpeaux so meisterlich in der Hand hatte. Es wirkt ein wenig allzu äußerlich systematisch, und die Fleckenwirkung zerreißt den großen Zusammenhang. Hier sollte erst ein Genie den Weg finden, den Weg aus dem Zwiespalt zwischen der Starre des Systems und dem übertrieben Malerischen.

NEUBAROCK IN DEUTSCHLAND

Jener Prozeß von Formzersetzung und Massenauflösung, der in Carpeaux' Werk seinen Anfang genommen und zugleich seine Grenzen gefunden hatte, war nur erträglich unter den Händen eines in fester Tradition stehenden und durch Bluts- und Rassenzusammenhang mit der Tradition der Ahnen innerlich verbundenen Meisters. Die Nachahmer konnten nur das Zerstörende weiterbilden, und die Fremden konnten es nur übertreiben. So sehr die Epoche, und es ist die Epoche Pilotys und Makarts, nach barocker Prachtentfaltung verlangte, so sehr sie wünschte, sich an schwungvollen Denkmälern öffentlich zu berauschen, so durchaus blieb ihr eine große Leistung über jenes Carpeauxsche Meisterwerk hinaus versagt. Nicht als ob Reinhold Begas (Abb. 589—591) nicht genügend Talent gehabt hätte. Er war außerordentlich begabt. Aber ihm fehlte jener Sinn für Grazie und für das Geistige in der Sinnlichkeit, den Carpeaux von seinen Ahnen geerbt haben mochte, und ihm fehlte der Geschmack und das Distanzgefühl, die einen Künstler befähigen, auch innerhalb des größten Pompes noch das naturalistische Detail zu entstofflichen. Seine „Kauernde Susanna", verglichen mit Carpeaux' „Kauernder Flora", wirkt doch wie ein Modell neben einer Traumgestalt und ihr Ausdruck wie ein festgehaltener Moment neben vergleitender Vieldeutigkeit. Begas' Moltkebüste und Menzelporträt sind realistische Bildnisse von äußerster Zuverlässigkeit und technisch höchster Vollendung. Aber sie sind ein wenig trocken und ein wenig geistlos, und zwar sind sie es auf naturalistische Weise. Wenn es ungerecht erscheint, sie mit dem virtuosen, aber lebensprühenden Gérômekopf von Carpeaux zu

vergleichen, so mag der Hinweis auf die gewiß auch oft trockenen Büsten von Rauch erklären, aus welchem Grunde die Hinwendung zum Barock, in der Reinhold Begas in Deutschland der Führer wurde, auf dem Gebiete der Wirklichkeitskunst eigentlich keinen inneren Fortschritt bedeutete gegenüber dem realistischen Teil auch des späteren Klassizismus. Wenn manche der Büsten aus Rauchs Spätzeit auch trocken sind, so fehlt ihnen doch alles Kleinliche und ängstlich Genaue.

RODIN UND DIE EPOCHE DES IMPRESSIONISMUS

Als Auguste Rodin im Jahre 1879 seine Bronze „Das eherne Zeitalter" ausstellte, mußte er einen Zivilprozeß ausfechten. Man glaubte, dies sei gar kein Kunstwerk, sondern einfach ein Abguß über dem lebenden Modell. So naturalistisch wirkte dieses Werk auf die Zeitgenossen, so schnell war das Gefühl für Plastik verwildert, daß man Stil und Stilisierung nur noch in der Form des malerisch barocken Überschwangs sehen konnte und die einfache Natürlichkeit für unkünstlerisch, für sklavische Nachformung der Natur hielt.

Rodin hat einmal gesagt: „Skulptur ist die Kunst der Buckel und Höhlungen, die Kunst, die Formen im Spiel von Licht und Schatten darzustellen." Das führende Element in seiner Anschauung von Plastik ist also ein malerisches Element. Spiel von Licht und Schatten hatte auch Carpeaux gewollt. Aber bei Rodin bekommt dieses Wort eine neue Bedeutung. Er macht dieses Lichtspiel dem plastischen Gedanken strenger dienstbar als Carpeaux und zugleich in allgemeinerem Sinne. Strenger insofern, als er es auf die Modellierung der Körper, nicht auf die Gesamterscheinung einer Gruppe bezieht, allgemeiner insofern, als er nicht Beleuchtung meint, sondern die Luft, in die er seine Geschöpfe hineinstellt, die Art, wie sich diese Geschöpfe von der Luft abheben und von ihr umflossen sind. Er modelliert von innen heraus. Von einem alten Handwerksmeister hat er das Geheimnis dessen gelernt, was Modellierung eigentlich bedeutet. Nicht Formung der Masse von außen her. Sondern: „Ich stelle mir die Modellierung als die höchste Spitze einer von innen, aus der Materie, aus dem Körper oder aus dem Stein nach außen drängenden Wellenbewegung vor." So bekommt für ihn die Oberfläche, die Behandlung der Flächen, eine ganz neue Bedeutung. So viel Einzelflächen, große und kleine und kleinste, er auch gibt, so viele Buckel und Löcher auch nebeneinanderstehen, nicht weniger, sondern mehr Buckel und Löcher als bei Dalou, nie verliert sich dieses Spiel in den Einzelheiten, sondern immer wird es zusammengehalten und beherrscht von dem großen Wellenschlag der bewegten Form, der von innen, vom atmenden Pulsschlag kommt und das Auf und Ab der Oberfläche rhythmisch bewegt und gestaltet. In dem „Mann mit der zerschlagenen Nase" (Abb. 571), 1864 vom Salon zurückgewiesen, diesem Gesicht, das so seltsam an das späthellenistische

Bildnis des Pseudo-Seneca erinnert, in diesem Antlitz gibt es so viel Furchen und Falten, Zerklüftungen und Linien, daß man ein Schicksal zu lesen vermeint. Aber diese schrundigen Formen sind von demselben Bewegungsrhythmus diktiert, der auch die Wellen des Bartes und der Haare in ähnlichem Spiel lenkte. Modellierung von innen heraus und daher nicht nur physiognomisch interessant, sondern seelisch ergreifend. Durch diese Weisheit, mit der er der Natur ablauscht, was sie mit der modellierenden Bewegung von innen heraus mit dem Menschen vorhabe, beseelte Rodin die Materie wie nie einer vor ihm. Er hat, als Zeitgenosse der Impressionisten, einmal gesagt, die Natur sei immer in Bewegung und stehe nie still. So achtete er modellierend, in seinem neuen Sinne modellierend, zugleich immer darauf, auf welchen Punkten der Oberfläche das Licht am stärksten aufblitzen würde, wenn das Ganze erst fertig wäre, und wo, in welchen Unterschneidungen, das Spiel der Schatten noch durchsichtig bliebe, nicht als malerisch interessanter Gesamteffekt, sondern als Ausdruck von Belebung und Lebendigkeit. Durch diese Statue des „Ehernen Zeitalters", diesen Körper eines Jünglings, der, noch von seligem Schlaf umfangen, langsam erwacht, rieselt es von halb körperlicher, halb geistiger Empfindung. Das holde Dumpfsein der Gebärde ist sinnliche und seelische Wirkung. So natürliche Wirkung, daß man begreift, wie dies für die Natur selber konnte gehalten werden. Nur übersah man, daß niemals ein Abguß über dem lebenden Modell so von allen Seiten rund, so von überall in der Silhouette geschlossen, so überall einheitlich in der Flächenbewegung aussehen kann wie dieses Geschöpf.

Stauffer-Bern, der sich im Marées-Kreise zu Florenz auch als Bildhauer versuchte, hat einmal gesagt: „Bildhauern ist Zeichnen von allen Seiten". Zwar hat er selbst nicht danach gehandelt, sondern ist immer in der Reliefauffassung verharrt. Aber in Rodins Werken ist die Wahrheit solcher Erkenntnisse verwirklicht. Überall bieten seine Figuren die erschöpfendste Ansicht, die Massen und Flächen führt er stets so, daß jeder Punkt immer räumlich klar und eindeutig bestimmt erscheint. Er zeichnet von überall her. Als er sich mit dem Gedanken seines Denkmals für Victor Hugo trug, machte er Dutzende von zeichnerischen Notizen, Krokis, die sich nicht auf das Porträt etwa oder den Gesamtaufbau im großen beziehen, sondern vielleicht, wenn sie überhaupt für Laienaugen lesbar sind, Bewegungsvorstellungen festhalten. Und die erste dieser Zeichnungen, die überhaupt entstand, gibt eine Ansicht des Denkmals von oben, aus der Vogelperspektive aufgenommen oder vielmehr vorgestellt; denn es existierte ja von diesem Denkmal im Ton noch nicht die kleinste Skizze. Da Rodin fähig war, seine Phantasie derart zu zwingen, daß sie von vornherein schon das Ganze als ein allseitig Fertiges erblickte, da er alle Ansichten so restlos klärte, daß er immer das Vor und Zurück der Flächen, ihre Zusammenhänge und ihre Überschneidungen auswendig wußte bei diesem „Denkmal", brauchte er die Gefahr, es könnten die Einzelfiguren das Ganze wieder zerreißen, nicht zu fürchten. Diese schwebenden und halb in der Luft

hängenden Gestalten sind organisch, und sei es nur durch die Luft, mit diesem Ganzen verbunden.

Rodin hat sich als Denkmalplastiker dennoch nicht durchgesetzt. Seine „Denkmäler" sind einmalige Leistungen, keine Etappen auf dem Wege zu einer neuen Monumentalität. Das Standbild für Bastien-Lepage blieb im Genrehaften stecken, und das Monument für Claude Lorrain, an dem er nachträglich ändern mußte, wuchs nicht zur Einheit zusammen. Und selbst der Victor Hugo (Abb. 580), hinreißend als Gestus und Inspiration, ist größer im Geistigen als im Bildnerischen und getragen nur durch die persönliche Genialität. Selbst die „Bürger von Calais" (Abb. 573), als Einzelfiguren so ergreifend, fügen sich trotz weisester Kunst in der Zusammensetzung nicht zwingend zur Gruppe. Ein einziges Mal indessen gelang Rodin der große Wurf auch als Denkmalplastiker: sein „Balzac" (Taf. L) ist eins der schönsten Denkmäler des Jahrhunderts. Hier, in dieser Einzelgestalt, überwand er die Klippe, die ihm bei seinen Gruppen gefährlich wurde, nämlich die Verwischung der Grenzen zwischen lebendiger Wirklichkeit und gestalteter Kunst. Dieses Standbild, vorgestellt im Rausch des Schaffens, pathetisch, so wie Nero ausgesehen haben mag, als er über dem brennenden Rom den Untergang Trojas deklamierte, ist trotz alles Realismus im einzelnen vollkommen Kunst geworden. Im Antlitz, auf das alle Lebendigkeit des Ausdrucks konzentriert ist, zuckt es von den Blitzen der Inspiration und von den Feuern der dämonischen Leidenschaft. Es ist ähnlich, so, wie Balzac in Abbildungen und Beschreibungen überliefert wurde, nicht minder ähnlich als das Gesicht Victor Hugos, den der Bildhauer im Leben kannte. Aber es ist mehr als nur ähnlich, es enthält eine Charakteristik des Genies, dieses „Verschwenders von Schicksalen", so stark, daß wir Balzac nun nicht mehr in anderer Form zu sehen vermögen, so hochmütig schöpferisch. Die ganze Gestalt, die unter ihrem zeitlosen Gewand einen schlafwandlerischen Schritt in die Ewigkeit tut, drückt das gleiche, große Gefühl aus, das in dem Antlitz und der Tiefe der ins Gegenstandlose schauenden Augen lebt. Plastisch einfach, plastisch rund von allen Seiten, aber unter den geschlossenen Flächen von einer wogenden Lebendigkeit.

Seiner Fähigkeit, die Materie von innen heraus zu beseelen, verdankt Rodin eine Reihe der großartigsten Leistungen in der Porträtskulptur. Was er in seiner Jugend in dem Kopf des „Mannes mit der zerschlagenen Nase" zuerst in großer Erregung bemeistert hatte, steigerte er in den bronzenen Männerbüsten zu einem Stil von gesammelter Monumentalität. Seine Dalou-Büste (Abb. 575), so überaus reich in der Häufung bewegter Einzelformen, so unausweichlich ruhig in der Gesamtform, geht an Psychologie über alles hinaus, was das plastische Bildnis, selbst bei Houdon und Schadow, jemals hatte geben können. Es ist der Ausdruck männlichen Willens ebenso sehr darin wie die nervöse Wachheit des Künstlerblicks. Als Rodin später, besonders bei den Bildnissen von Frauen (Abb. 578, 579), mit immer größerer Vorliebe zum Marmor griff, steigerte er die Gabe der Beseelung noch um weitere Möglichkeiten. Er vergrößert

die Flächen, die Licht saugen, und macht den Stein so durchsichtig, daß das Fleisch leuchtet. Zart wie Renoir mit dem Pinsel streichelt er die Flächen in den leisesten Hebungen und Senkungen, und seine Antlitze haben etwas Blumenhaftes, dem Lichte Zugewandtes und dann doch seltsam in ihrem Charakter Beschlossenes. Neben Renoir ist Rodin der größte Verherrlicher und Liebhaber der Frau, den die moderne Kunst kennt. Seine Frauenkörper „atmen im Licht", ganz auf griechische Weise der Empfindung, aber gleitender in der Behandlung der Form, weicher in den Übergängen und noch behutsamer in der Behandlung der Oberfläche (Abb. 576, 577). Manche Körper von Genien oder allegorischen Gestalten scheinen leicht und wandelbar wie die Gestalten von Wolken, die sich ewig verändern, oder von Wellen, die einen Augenblick Gestalt annehmen und dann wieder formloses Element werden.

Rodin ist eine Zentralfigur der modernen Plastik, ein Zentrum, in dem sich, zu Glück oder zu Unglück, alles sammelte, was an plastischen Problemen in einer Zeit, die kaum noch plastisch fühlte, ans Licht wollte. Griechisches ist in ihm, wenn er in der Sprache der Kurven redet, die ihm ein Abguß nach Polyklet oder ein griechischer Torso aus Sizilien verraten hatte, nicht weniger als Mittelalterliches, wenn er, in den „Bürgern von Calais", Figuren hinstellt, die Donatellos nicht unwürdig wären. Und mit Michelangelo verstand er sich, wenn er über das Geheimnis der Modellierung nachdachte, nicht minder vertraut als mit Houdon und Clodion. Der Traum seines Alters war die Gotik, er dachte immer an die Kathedralen und an die unsichtbare Kathedrale, die ihm sein „Turm der Arbeit" werden sollte und für den er Dutzende, Hunderte von immer geisterhafteren Gestalten ersann, so wie ein Steinmetz oder die anonyme Schar von Steinmetzen, welche Notre Dame de Paris und die anderen Dome mit steinernen Bildern belebt hatten. Der heimlichen Gotik unserer Epoche kam er unbewußt entgegen in einer gereckten, ekstatischen Knabenfigur, die „Verlorener Sohn" aber auch „Gebet" genannt wird. Was bei dem mystischen Belgier George Minne (Abb. 586) zum ausschließlichen Thema seiner Kunst wurde, in diesen hageren Gestalten, die von Fanatismus und von Stockungen des Blutes gelähmt scheinen, hatte Rodin in einem Nebensatz vorweggenommen. Der Reichtum und die Fülle seiner Kunst, an der heute manches wieder problematisch wirken mag, war so groß, daß diese Kunst einige kleinere Persönlichkeiten mit Glück befruchtete. Ist der Zusammenhang zwischen Rodin und Minne auch nur lose, eine Berührung im Geistigen und in der Sehnsucht vielleicht, so sind einige modernere Bildhauer in Paris, wie der Italiener Medardo Rosso und der Russe Fürst Trubetzkoy (Abb. 581), besonders dieser Russe, auch in Fragen des äußeren Stils ihm verwandt. Der Illusionismus in der Modellierung, die skizzenhafte Behandlung der Oberfläche, in der die Züge des Modellierholzes sichtbar bleiben wie bei den Bildern der Impressionisten der Pinselstrich, dieses Handschriftliche, bei Rodin nur untergeordnetes Element, wird bei Trubetzkoy zum Stilprinzip gemacht. Wenn er in seinen Porträtbüsten auch das Vorbild vergröbert, in manchen seiner Statuetten sprüht

es von ausdrucksvoller Eleganz und von einem durch ausländisches Idiom gemodelten und daher beinah naiv wirkenden Esprit. Doch war dieser „Impressionismus" der Plastik nur in kleinem Format möglich, als Aperçu und Geistesblitz, nicht als Stil. Medardo Rossos innerlichere Kunst berührt sich mit Rodin in den Dingen seelischen Ausdrucks, wie ihn Rodin besonders in seine marmornen Frauenantlitze hineingezaubert hatte. Weisheit und Zartheit einer Empfindung, die in dem unbestimmten Ausdruck eines Kinderkopfes oder der Träumerei eines Frauengesichtes für kurze Augenblicke manchmal sichtbar werden, hält Rosso mit sensiblen Fingerspitzen fest, in dem weichsten Material des Bildhauers, im feinsten, durchsichtigsten Wachs, so hauchzart, daß man an die schattenhaftesten Malereien von Eugène Carrière, Rodins Freund, denkt. Es konnten nur besonders glückliche Momente sein, wo der Bildhauer derartige Unfaßbarkeiten einfangen konnte. Er bleibt an das Stoffliche, an das Material, gebunden, die Atmosphäre, der die Erscheinungen ihren Ausdruck zum Teil mit verdanken, ist dem Bildhauer nicht zugänglich, die Grenze, an der die Zartheit ins Nichts zerfließt, vermag er nicht zu überschreiten, und so mußte Rosso schließlich am Unmöglichen zerbrechen. Schon die „Rieuse" ist kaum noch Plastik, die „Abendimpression vom Boulevard" gar nicht mehr.

Vielleicht ist auch der Belgier Constantin Meunier (Abb. 584, 585) nicht ohne Rodins Vorbild denkbar. Das Bastien-Lepage-Monument des Franzosen, als Monument diskutabel, zeigte einen Realismus, den die Zeit zu fordern schien. Aber Meunier ist trotzdem eine eigene Persönlichkeit, und wenn seine zeitweise faszinierende Beliebtheit wohl auch vornehmlich seiner Stoffwahl, der Darstellung des vierten Standes, galt, der Heroisierung des Grubenarbeiters und Lastträgers und der ganzen sozialen Idee, Meuniers plastische Kraft ist nicht geringer als die gestaltenbildende, malerische Kraft bei seinem Geistesverwandten Millet. Nicht größer, aber auch nicht geringer. Meunier kam von der Malerei her, und seinen so erschreckend unplastischen Reliefs sieht man die Verehrung Millets an. Aber seine bronzenen Einzelfiguren, mit ungewöhnlichem Können plastisch geklärt und rund gemacht, lebendig in der Haltung und lebenswahr im Aufbau, ebenso vereinfachend typisiert in der Charakteristik wie groß zusammengestrichen in den Flächen, bedeuten echt skulpturale Leistungen. Ein wenig Akademisches und auch ein wenig mit modernen Trachten maskierter Klassizismus war nötig, um solche Gestalten hinzustellen, in einer Zeit, wo Rodin alle Modernität an sich gerissen und in Stücke zerschlagen und aus den Stücken ein Reich aufgebaut hatte, in dem nur sein keine Grenzen respektierendes Genie hausen konnte. Aber diese Meunierschen Menschen haben innerhalb ihrer sonstigen Umwelt eine Fülle von einfacher Natur und schlichter Gesundheit, eine ästhetische Standfestigkeit und allgemeingültige, allgemeinverständliche Bedeutung, so groß, daß sie, ohne höchste Probleme anzurühren, als künstlerische Symbole ihrer Zeit mindestens so viel gaben, wie Millets Bilder ihr noch heute geben. Und sie waren für die romanischen Länder, denen

Rodin wie ein ungeheurer Felsblock im Wege lag, vielleicht infolge der vlämisch-germanischen Bestandteile dieser Kunst, die ersten Zeugen plastischer Selbstbesinnung, Pioniere auf dem Wege zu wahrhaft plastischem und künftig gar nicht mehr malerischem Schaffen in der Skulptur. Wenn aber Meunier auch jahrelang und immer wieder zwischen der Bildhauerkunst und der Malerei schwankte, wenn sein endgültiger plastischer Stil sich auch zunächst in Arbeiten als Maler aufzeigen läßt, er ist dennoch, und zwar nicht nur durch seine Lehrzeit bei Fraikin und seinen Frührealismus, mit der belgischen Skulptur verbunden, nehmend und gebend. Diese Skulptur, in ihren besten Erzeugnissen der französischen Plastik in der Art Dalous als Parallelerscheinung an die Seite zu setzen, entfaltete gegen Ende des 19. Jahrhunderts kräftiges Leben, nachdem Guillaume de Groots, besonders in seinen Büsten, dem Realismus die Wege bereitet hatte. Paul de Vigne kam direkt von Pariser Schulung her, als er in Brüssel zu monumentalen Aufgaben herangezogen wurde. Aber Charles van der Stappen schuf fast ohne jeden Anklang an Akademisches seinen mächtigen, lebensnahen Stil, der die straffe Herbheit männlicher Gestalten („Der Jüngling mit dem Degen") nicht weniger meistert als die weiche Grazie des Frauenkörpers, ein Gegenstand, der dann unter den Händen der heutigen Nachahmer so bald verflachte. In seinen Hochreliefs mit Darstellungen aus dem Arbeiterleben geht er mit dem Realismus noch einen Schritt weiter. Hier sicher unter Meuniers Führung.

Als das ursprünglichste Talent dieser Schule, neben Meunier, darf Jef Lambeaux angesehen werden. In seinen Werken fühlt man ein nationales Element, jene überschäumende Lebensfreude und rauschende Körpersinnlichkeit, mit stürmischem Temperament vorgetragen, die einem in der Heimat des Rubens und des Jordaens wie naturgewachsen vorkommt. Bacchische Szenen und mythologische Idyllen, rund und voll komponiert, schwellend in der Modellierung und aufregend lebendig in der Behandlung des Fleisches, malerische Effekte fast immer taktvoll vermeidend, stehen in ihrer kräftigen Eigenart zwischen Dalou und Rodin, aber nicht als abgeleitete Geschöpfe, sondern als Gewächse von eigenem Blut und gestaltet mit naiven Augen und sehr sicherer Hand.

HILDEBRAND UND SEIN KREIS

Würde man Meuniers Lastträger seine Kleider nehmen, und könnte man sich ihn als Aktfigur vorstellen, die Gestalt würde im Grundsätzlichen wenig anders wirken als die marmorne Idealstatue eines nackten Jünglings, die Adolf Hildebrand im Jahre 1884 ausstellte und die als das Schulbeispiel des neuen, deutsch-römischen Klassizismus angesehen wird (Abb. 587).

Hildebrands Schaffen war für Deutschland eine künstlerische Tat: die Erlösung von falschen Idealen. Der ins malerisch Dekorative verwilderten Plastik

des Neubarock, in dem seit Begas' Erfolgen die kleineren Handwerker, wie Eberlein, immer lautere Orgien gefeiert hatten, war Einhalt und Umkehr geboten. Hildebrand führte die Bildhauerei wieder zu ihren eigenen Gesetzen zurück. Es sind Gesetze, die aus der griechischen Antike stammen. Das „Problem der Form", dem Hildebrand eine kluge, ästhetische Schrift gewidmet hatte, fordert ein plastisches Schaffen, das auch in der Rundskulptur von den Gesetzen des Reliefs beherrscht werde. Es müsse die plastische Masse, das plastische Volumen, von vornherein, schon in der Konzeption, so in der Phantasie durchgearbeitet werden, daß es sich dem Auge als Flächenbild, als „Fernbild" darstelle. Reliefauffassung auch für die Rundplastik. „Die Figur lebt sozusagen in einer Flächenschicht von gleichem Tiefenmaß, und jede Form strebt, in der Fläche sich auszubreiten, das heißt, sich kenntlich zu machen." Hildebrand geht nicht vom Modellieren im Ton, vom Kneten und Formen und Bilden im weichen Material aus, sondern er denkt wie ein antiker Marmorbildhauer seine Figuren vom Block aus, aus dem Marmorblock heraus. Seine Phantasie baut nicht in die Luft hinein, sondern sie schlägt von den Wänden des Blockes weg, so viel, bis die im Block wohnende Figur frei und erlöst ist. Seine Statuen leben unter dem Gefühl des Blockzwanges. Sie sind in sich gesammelt und von allen Seiten fest umschlossen, sie haben den Schwerpunkt unter den Füßen und sind standfest, und das Wort „Statue" kommt von „Stehen", und stehen tun Rodins Figuren nicht, sie tun alles andere, sie gehen und bewegen sich und schweben sogar, aber sie stehen nicht.

Hildebrand machte keine Reaktion gegen Rodin. Die beiden, und es sind diese zwei, nach denen sich das bildhauerische Schaffen einer ganzen Generation orientiert, gehen gleichzeitig nebeneinander her. Als Hildebrand den nackten Jüngling ausstellte, begann Rodin den ersten seiner Bürger von Calais zu modellieren. Rodin und Hildebrand bezeichnen die entferntesten Pole, die entgegengesetztesten Extreme plastischer Möglichkeiten. Rodin gibt das äußerste Maß von Bewegung und Beweglichkeit, Hildebrand den höchsten Grad von Ruhe und Begrenztheit. Dies bezieht sich bei Hildebrand nicht nur auf das Einzelne, auf die Gestaltung einer Statue oder eines Reliefs nur, sondern auf die Gesamtanschauung. Seine bildnerische Anschauung geht immer vom Flächenbild, vom Relief aus. Jene malerische Behandlung des Reliefs, die mit Lorenzo Ghibertis berühmten Paradiesestoren an der Florentiner Taufkirche in die Welt gekommen war, wo das Relief beinah etwas wie ein Gemälde wurde, dieses Relief existiert fortan nicht mehr. Das Relief entwickelt sich von der leeren Hintergrundfläche des Steines her. Hildebrand fordert für die Phantasie „zwei parallel stehende Glaswände und zwischen diesen eine Figur, deren Stellung, den Glaswänden parallel, so angeordnet ist, daß ihre äußersten Punkte sie (die Glaswände) berühren. Alsdann nimmt die Figur einen Raum von gleichem Tiefenmaß in Anspruch und beschreibt denselben, indem ihre Glieder sich innerhalb desselben Tiefenmaßes anordnen . . . so, daß ihre äußersten Punkte, die Glaswände berührend, auch wenn man sich die Glaswände wegdenkt, noch

gemeinsame Flächen darstellen". So ist nicht mehr die Grundfläche des Reliefs die Hauptfläche, sondern die vordere Fläche, in der sich die Höhepunkte der Figuren treffen.

Bei dieser Art des Schaffens hat der Verstand vor dem bildnerischen Temperament manchmal die führende Rolle. Es ist ein Akt der Hygiene, den Hildebrand vollzieht, die Plastik wird wieder einfach und schaubar, und in seinen Statuen lebt die schöne Reinheit des Polyklet (über den auch Schadow ein Buch geschrieben hatte), jene vernünftige Gesetzmäßigkeit im Aufbau, jenes Wohlverhalten der Proportionen, in dem alles, Größtes und Kleinstes, aufeinander bezogen ist, jene Bestimmtheit in den Gliederungen, jenes feine Spiel der Gewichte in den Körperhälften, das ein fließender Rhythmus zusammenhält, auch jenes Herrische, das dem Beschauer eine Hauptansicht aufdrängt, und jene unverrückbare Standfestigkeit der Erscheinung, die nach dem stillosen Lärm des Neubarock so wohltut. Das Bild des Menschen, des schönsten Organismus, war wieder rein hingestellt.

Hildebrand kam aus der Nähe des Hans von Marées. Hier in Rom und Florenz war der Sinn für das Baumeisterliche in der Plastik in ihm erwacht, für das Gesetzmäßige der Erscheinung, aller Erscheinung, für die Klarheit im Verhältnis des künstlerischen Menschen zur Welt. Wie für Marées, so war für ihn Rom Schicksal geworden. Die germanische Sehnsucht nach antiker Ausdrucksreinheit hatte in Italien die Form zu gestalten gelernt.

Es war ein Glück für Deutschland, daß Hildebrands Lehre sich durchsetzte und daß Hildebrand und seiner Schule die großen Aufgaben, zu denen dieser Stil sich befähigt fühlte, zuteil wurden. Denn dies bedeutete die Rettung aus dem Elend der öffentlichen Denkmäler, das um die Jahrhundertwende immer erschreckendere Ausmaße annahm. Daß ein Denkmal nicht nur in sich gebaut sein muß, sondern mit Architektur, mit sichtbarer und mit unsichtbarer Architektur oder mit nur gedachten Wänden oder beim Schaffen vorgestellten Glaswänden in Zusammenhang stehen muß, weiß man erst wieder seit Hildebrands Münchner, ganz auf „Fernbild" angelegtem Wittelsbacher-Brunnen. Hier bilden die Bäume des Platzes die architektonische Hintergrundswand. Geschlossenheit des Aufbaus bei bewegter Behandlung der Einzelgruppen, Reliefcharakter bei runder Durchbildung der Körper, diese Gegensätze sind hier mit baumeisterlicher Sicherheit ins Gleichgewicht gebracht. Und das Reiterdenkmal Bismarcks am Bremer Dom, wenn auch nicht ohne das Studium des Colleoni in Venedig und des Gattamelata in Padua denkbar, stellt einen ganz reinen, plastisch ganz strengen Ausdruck des modernen Denkmals dar und ist dennoch von „Architekturplastik" weit entfernt. Zwar hat die spätere Hildebrand-Schule oder die Schule von deutschen Bildhauern, die sich an das große Vorbild anschloß, solche Gefahr nicht immer vermieden und bisweilen den architektonischen Gedanken allzusehr übersteigert; Lederers Bismarck ist kaum noch Plastik, sondern schön gebaute Roland-Pyramide mit überraschend aufgesetztem und glücklich stilisiertem Porträtkopf. Aber der

Reinigungsprozeß, den Hildebrand mit seinem Klassizismus vornahm, hat doch in Deutschland eine neue Entwicklung wahrhaft künstlerischer Denkmalsmonumentalität erst wieder möglich gemacht.

Und nun ist dieser Klassizismus im Grunde gar nicht so antikisch, wie er zuerst wirkte und wie er vielleicht gedacht war. Die Reliefkunst und die Reliefauffassung allerdings deckt sich durchaus mit dem Stil griechischer Reliefs aus dem klassischen Jahrhundert, dem Jahrhundert des Phidias. Am Aphrodite-Thron und den Metopen von Olympia, am Parthenonfries und den Reliefs der Nike-Balustrade von der Akropolis kann man die gedachte gläserne Vorderwand heute noch sehen. Aber, ob auch nur Polyklet in seinem Speerträger, dem Kanon, und in dem Diadumenos an ein Fernbild oder Flächenbild gedacht hat, ob es ihm nicht am Ende lieber war, wenn auf dem Festplatz, wo dieses Siegerbild in der freien Luft stand, der Beschauer „um die Statue herumgetrieben wurde" und mindestens auch die Seitenansicht als Vollansicht genoß? Aber gleichviel, das Ergebnis bedeutet Leistungen von ähnlicher Klarheit und Reinheit des plastischen Empfindens, und auf dieses Ergebnis kam es Hildebrand an, hierfür brachte er seine Opfer. Denn es bedeutet für einen modernen Bildhauer ein Opfer, seine plastische Sinnlichkeit so weit zurückzudrängen, wie Hildebrand es in seinem nackten Jüngling getan hatte, um erst einmal wieder einen reinen Organismus zu zeigen. „Alle individuelle Naturauffassung, wodurch der Kunst ein neuer Naturinhalt hinzugefügt wird, hat nur dann einen künstlerischen Wert, wenn dieser, als Ausdruck eines Gesetzmäßigen erfaßt, eine neue Variation des Grundthemas darstellt." Bei einem nackten Menschenkörper, „der von Adern und Sehnen nicht erhitzt wird", bei einer Plastik, die auf Überschneidungen und Unterschneidungen der Flächen verzichtet und für die jede Mitwirkung des Lichtes, auch in den Augen, ausgeschlossen wird, mußte jede individuelle Naturauffassung unter dem Problem der Form und der harten Gesetzmäßigkeit verschwinden. Hildebrands Jüngling ist als Oberfläche so unnahbar, so undurchdringlich glatt wie irgendeine Statue aus der Zeit des Winckelmannschen Klassizismus. Daß solcher Verzicht bewußtes Opfer bedeutete, sieht man an Hildebrands Bildnisbüsten, besonders an den Bronzebüsten. Hier ist er, innerhalb des Gesetzes, so individuell und über der Festigkeit der Form so lebendig, daß er Schadow, ja, bisweilen sogar Houdon, auch dem frühen Houdon, plötzlich näher steht als aller sonstige Klassizismus (Abb. 592).

Da Hildebrands System bis zu einem gewissen Grade lehrbar war und da seine Tat sich als eine im höchsten Sinne notwendige Tat erwies, mußte sich ihm Schule wie Gefolgschaft anschließen. Von den Mitstrebenden, die Hans von Marées' Ideal persönlich noch erlebten, wandelte Arthur Volkmann eine Zeitlang seine eigenen Wege. Er versuchte, die farbige Skulptur sinngemäß aus der dem Stil eingeborenen Abstraktheit zu dem Schein größerer Naturnähe zu entwickeln. Sehr zurückhaltend, sehr nobel und nie bunt, wie etwa spätrömische, mit verschiedenfarbigen Steinmalereien arbeitende Plastik doch sein kann.

Aber auch nie ganz überzeugend. Die Blässe des Gedankens ist nun einmal die dieser etwas unsinnlichen Skulptur angemessene Geistesfarbe. Auch Max Klinger, ohnehin in seiner Kunst von der Gefahr allzu greifbarer Wirklichkeitsnähe oft bedroht, vermochte das Problem der farbigen Skulptur nicht zu lösen, so sehr er sich auch bei reifender Erkenntnis vor der Bemalung hütete und sich dem von Natur aus farbigen Stein zuwandte. Sein „Beethoven" ist groß konzipiert und in leidenschaftlichsten Kämpfen erst geworden, wie er wurde. Aber das Ganze ist ein zusammengesetztes, kein einheitlich von der Phantasie zusammenempfundenes Ganzes; trotz schöner Einzelheiten eine geniale Barbarei. Was Klinger, eine genialische Natur, ohne jeden bewußten Eklektizismus, kraft dieser Natur zu vereinigen versuchte: das Problem der Form im Sinne Hildebrands und die große Lebendigkeit im Sinne Rodins, war zum Scheitern verdammt in einer Zeit, der nach dem Genuß vom Baume der Erkenntnis die ästhetische Unschuld abhanden gekommen war. Es gab in dieser Übergangsepoche nur das Entweder-Oder. Klinger schuf die lebendigsten, atmendsten Frauenkörper in Marmor, die damals in Deutschland modelliert wurden. Die „Amphitrite" und die „Badende" (Abb. 593) haben in Deutschland nicht ihresgleichen, und die Frauengestalten seines Brahms-Denkmals kann man im einzelnen ebenso mit Rodinschen Akten vergleichen wie das Ganze mit Rodins Victor Hugo; und Klinger als Bildhauer steht, trotz des Vergleichs, als achtunggebietende Größe da. Nur ist sein Stil nicht zur Reinheit durchgedrungen. Seinen bronzenen Bildnisbüsten, etwa dem Wundt-Porträt, fehlt, bei einer an Rodin gemahnenden Ausdrucksstärke, dann die letzte Festigkeit der Struktur, und wo er, wie im Nietzsche-Kopf (Abb. 594), diese sucht, versagt die innere Lebendigkeit. Ein seltsames Schwanken zwischen deutsch-römischer Idealität und lebendigstem Naturalismus bestimmt, wie des Graphikers und Malers, so auch des Bildhauers Klinger ideales Bild. So sehr er Hildebrand bewunderte, die Sinnlichkeit seines mehr heißen als warmen Temperaments strebte von ihm weg, und so ward das Problem der Form für ihn mehr eine Verwirrung als eine Förderung.

Hildebrands Lehre und Vorbild erwies sich für Deutschland nicht nur als Hygiene, sondern als Anregung dauernd fruchtbar, und auch Begas-Schüler, wie August Kraus, richteten sich an ihr auf, und Plastiker, wie Franz von Stuck und Hermann Hahn, Georg Roemer und Wrba, verdanken ihr das Beste, was sie zu geben hatten. Als wirkliche Persönlichkeit aber steht nur Louis Tuaillon neben dem Meister der neuen Lehre. Sein Schaffen, von den Sorgen um das Durchsetzen eines neuen Grundsatzes nicht mehr so heimgesucht wie das des älteren Freundes, erscheint um einen Grad unbeschwerter von Theorie und Abstraktion und wirkt um einen Ton blutvoller. Die „Amazone" (Taf. LI), der „Sieger" und der „Rosselenker", in ihren schönen Verbindungen der edelsten Organismen, die der Plastiker seit dem Parthenonfriese kennt, im Thema mancher der herrlichsten Konzeptionen des Hans von Marées verwandt, variieren den großen Gedanken mit glücklichster Lösung und durchaus eigenem

Naturgefühl. Und das sehr heroisierte Reiterdenkmal des Kaisers Friedrich in Bremen (Abb. 596), Schlüters Barock nicht minder nah als dem Renaissanceempfinden des Colleoni, gilt mit Recht als das beste Reiterdenkmal der modernen Zeit. Den mit Naturalismus verbrämten Klassizismus von Rauchs Friedrich dem Großen überragt es durch die Größe des Wurfes und die Einheitlichkeit der Gestaltung. Der Wellenschlag der Form rollt überall, bei der menschlichen Gestalt wie bei dem Tier, bei der Gebärde wie bei dem Gesamtaufbau, in gleichem Rhythmus. Ein Klassizismus, dem derartige Denkmäler verdankt werden, hatte schon allein durch diese Tatsache seine Daseinsberechtigung auch im modernen Leben erwiesen. Daß die Künstler einer jüngern Generation solche Idealität immer mehr einem moderneren Stil anzupassen bemüht waren, sagt nichts gegen die Doktrin, sondern spricht für ihre Lebensfähigkeit. Ob Richard Engelmann bei seinen Aufgaben, Steinplastiken mit Gartenarchitektur zu verbinden, sich gelegentlich der späteren, französischen Neuklassik des Maillol nähert oder Fritz Klimsch in seinen ausgezeichneten Bildnisbüsten (Abb. 595) sich plötzlich wieder mit Rodin auf naive Art berührt und in seinen Frauenfiguren durch impressionistisch belebte Silhouette, feine, geistig sinnliche Ausdruckskraft und reizvoll gelöstes Gliederspiel das Reich der Plastik behutsam wieder erweitert und die Blockstarrheit vorsichtig auflockert — dem großen Prozeß der Rückführung auf die eigentlich plastischen Probleme sind auch diese Künstler verpflichtet. Und selbst August Gaul wäre nicht so bald zur Freiheit gelangt ohne den Aufenthalt im Kreise der Hildebrand und Tuaillon in Italien.

AUGUST GAUL

August Gaul ist unstreitig die schöpferischste Begabung unter den Bildhauern dieser Generation (Abb. 597—601). Die Wahl seines Stoffgebietes, scheinbar durch einen Zufall, durch eine bei einer Schülerkonkurrenz gewonnene Karte für den Zoologischen Garten, bestimmt, hatte tiefere, künstlerische Gründe. So, wie es im Anfang des Jahrhunderts in Frankreich, bei Barye, gewesen war, so geschah es auch jetzt in Deutschland, am Ende des Jahrhunderts: Der Tierplastiker fand den rettenden Ausweg aus dem allzu schulmäßig werdenden Klassizismus. Gaul war durch Löwen berühmt geworden. Im Jahre 1896 Gehilfe bei Reinhold Begas an dem großen Kaiserdenkmal vor dem Berliner Schloß, hatte er die Löwen mit den Trophäen am Sockel modelliert, und diese Figuren wurden fast berühmter als das ganze Denkmal. Aber dann ging Gaul nach Italien, und hier, im Kreise von Hildebrand und Tuaillon, ward ihm klar, was Plastik eigentlich ist. Was „Daseinsform" und „Wirkungsform" unterscheidet; was Klärung der Formeindrücke bedeutet; was „Funktionsmerkmale" sind und weshalb und in welchem Sinne alle Wahrnehmungen erst zu Vorstellungen geworden sein müssen, wenn sie dem Bildhauer taugen sollen — -

alle diese Geheimnisse wurden in diesem Kreise der Deutsch-Römer entschleiert, und wo nicht gerade entschleiert, so doch als führende Probleme des künstlerischen Schaffens behandelt.

Mit diesen Erkenntnissen fing Gaul nun von vorne an. In den Sälen des Vatikans, in denen die hellenistisch-römische Tierplastik versammelt ist, bewunderte er das technische Können der Alten und ihre Fülle von Beobachtungen, hütete sich aber vor ihrem täuschenden Realismus. Erst, wenn er zu den ägyptischen, etruskischen und archaisch-griechischen Dingen kam, die damals alle noch nicht modern waren, wußte man, wie man der Natur gegenübertreten mußte, um ihr zu dienen und über sie zu herrschen im selben Atemzuge. Hier war das „Problem der Form" vor zweieinhalb Jahrtausenden schon einmal gelöst worden.

Gaul begann sein neues Schaffen mit dem Relief. Das Marmorrelief der römischen Ziegen ist das Gesellenstück seines neuen Stils. Es blieb das einzige, handgreifliche Exempel auf Hildebrands antike Forderung nach der Parallelität der Ebenen und diente dem Künstler nur dazu, ihn praktisch ganz sicher zu machen. Dann arbeitete er die Schule so sehr in Grund und Boden, daß man seinem Schaffen künftig keine Lehre und keine Schule mehr ansieht. Seine Kunst lebt im Element des Natürlichen, seine Welt, die Welt der Tiere, ist; auch verglichen mit der dramatisch pathetischen Raubtierschöpfung Baryes, so neu, daß er unangefochten blieb von Stilismus und äußerlich hereingenommener Architektonik. So viel er auch weiß und so leidenschaftlich er beobachtet, er ist vor der Erscheinung immer, auch während der Arbeit, jeden Tag wieder so vollkommen unschuldig, daß ihm seine Welt so frisch erscheint, wie sie am fünften Schöpfungstage war. Sieht man seinen Fischotter, so findet man ihn einem Fischotter, den man zufällig kennt, lächerlich ähnlich. Aber geht man dann an das Stück Wasser im Zoologischen Garten, wo er haust, und nimmt die Bronze mit, so sieht man plötzlich, wie alles „falsch" ist, wie ihm die elegante Kurve des Umrisses so melodisch nicht eignet, wie die Übergänge der Massen und Flächen am lebenden Tier doch viel stockender vor sich gehen und wie der Bildhauer von dem stofflich Charakteristischen der Haut jene Merkmale, die der Laie zunächst auffassen würde, einfach ignoriert und sich mit der vagen Illusion von etwas Glitschigem als Oberfläche stolz und schlechthin begnügt. Er hat, was er immer wieder und wieder mit eindringlichster Leidenschaft beobachtete und zeichnete, so daß er es schließlich auswendig wußte, zu einem Erinnerungsbilde verdichtet. Vorstellungsarbeit, nicht Wahrnehmungsarbeit. So gibt Gaul jedem Tier das Typische seiner Gattung. Er hat so viel mit der Neuheit und Unbekanntheit der Erscheinung zu tun, daß er die Formen so einfach wie möglich nimmt, um in ihnen alles, was er an lebenswichtigen Punkten entdeckt hat, unterzubringen. Der Reichtum seiner Augenerlebnisse verlangt gebieterisch nach einer ordnenden Gesamtform.

Hier lagen Gefahren, die Gefahren des bewußten Stilisierens. Aber vor ihnen bewahrte Gaul sein angeborenes und anerzogenes Handwerkertum und das

Gefühl für das Material, in dem er arbeitete. Die anderen Künstler des deutsch-römischen Kreises waren Professorensöhne und Gelehrtenabkömmlinge. Gaul war ein Steinmetzensohn, und während jene bei feinen und unschädlichen Lehrern studierten, hatte er als Geselle das ganze Elend der modernen Denkmalsfabrikation am eigenen Leibe miterlebt. Wenn er sich seine Welt vorstellt, wenn vor seiner Phantasie sich der Löwe aufrichtet, als Erinnerungsbild, wenn er jene Formen dieses Körpers auffaßt, in denen sich sein entscheidendes Wesen ausdrückt, dann denkt der Künstler immer heimlich auch gleich an das Material, an die Stellen, wo die höchsten Lichter auf der Bronze sitzen müssen, an den Grad, bis zu dem Bronze Bronze bleiben muß, oder an die Kantigkeit des Steins, mit der gewisse Kantigkeiten am Maul oder an den Pranken des Tieres am besten auszudrücken sind. Er weiß als erfahrener Handwerker immer genau, was möglich ist, wenn er mit der Oberflächenbehandlung den idealen Gesamteindruck der Form unterstützen will.

Oberfläche ist ja beim Tier etwas für die Form viel Wichtigeres als beim Menschenkörper. Die menschliche Figur wird in ihrer Form so gut wie gar nicht mitbestimmt durch den stofflichen Charakter der Epidermis. Dünn und immer gleichmäßig, spielt die Epidermis weder für die Führung der Silhouette noch für das Abrollen des Volumens eine Rolle. Beim Tier dagegen beruht Wesentliches des plastischen Eindrucks auf der Oberfläche. Das Fell einer Katze ist stofflich etwas anderes als das Fell einer Löwin, trotzdem die beiden doch Verwandte sind. Was bei Schafen und Ziegen, bei Gänsen und Enten, Eulen, Pelikanen und Straußen an plastischer Masse zwischen Oberfläche und Skelett sitzt, ist für Laien nicht gut auszudenken, für den Bildhauer indessen eine Fülle von formalem Gedankenreichtum. Denn es kommt nicht darauf an, den stofflichen Charakter einer Oberfläche nachzuahmen, sondern darauf, der Bronze so viel innere Modellierung zu geben, daß sie die Form einer Ente, das Gedrungene ihres Umrisses, die Dicke ihres Gefieders sinnfällig betont, zugleich aber ihr so viel oder so wenig Detail einzugravieren, daß man gerade das Steife und Glatte der Federn noch zu sehen vermeint, die stramme Kurve der Linie und das Elastische der gebogenen Fläche, daß man aber keinen Augenblick die Illusion verliert, dies sei noch Bronze. Was die Formphantasie an Funktionsmerkmalen herausarbeitet, vermählt sich sinngerecht mit den Beobachtungen des Gefühls für die Oberfläche. Genau wird man nie sagen können, welche Empfindung im Akt des Schaffens dominierte, die für den inneren Bau oder die für die bewegte Außenseite. Als die Eule den Gießofen verließ, war sie nichts als ein formloser Bronzeklumpen. Wie dann aber der Künstler über diesen Klumpen gehämmerte Kerben verteilte, ganz grob und scheinbar roh, begann unter diesen Schlägen die Oberfläche sich zu beleben und nahm suggestive, überzeugende Form an.

Gauls Auffassung ist unpathetisch. Da er im Tier nicht das eigentlich Psychologische, nicht dassogenannt Interessante, nicht das Menschenähnliche sucht, sondern das Animalische, braucht er sein von Anlage ruhiges Temperament

nicht zu Gewaltakten hochzureißen, sondern er begnügt sich damit, seine Tiere im Stande der Ruhe anzuschauen. Was er von ihnen will, Form und Linie, Rhythmus und Bewegung, geben sie auch so her. Erregte Dinge, wie die kämpfenden Auerochsen und der rennende Strauß (Abb. 597), bleiben Ausnahmen. Durch die Stille der Auffassung unterscheidet sich Gaul im Grunde von Barye, mit dem man ihn sonst, was schöpferische Kraft, was intime Kenntnis seiner Helden, was technisches Gefühl und handwerkliche Sicherheit anbetrifft, wohl vergleichen könnte. Barye liebte die Tierseele im Aufruhr, in einem Zustande, dem man menschlich heroische Empfindung unterlegen könnte. Von solchen Freuden will Gaul nichts wissen, Ausnahmeformen und Höchstspannungen sucht er so wenig, daß man sich von ihm einen brüllenden Löwen nicht vorstellen kann. Das Meiste und das Schönste vermag er über seine Tiere auszusagen, wenn sie den Schwerpunkt unter den Füßen haben. Deshalb wirken seine Bronzen, auch im kleinen Format, so monumental. Seine Bibergruppe könnte man sich als Denkmal auf einem großen Platz denken (Abb. 600). Und deshalb ist es ein Verlust für die deutsche Kunst, daß der geplante Elefantenbrunnen nicht zustande kam und daß Gaul starb, ehe ihm eine monumentale Aufgabe gestellt wurde.

Man hat bei Gaul, nicht ohne Überraschung, bemerkt, daß dieser Mensch, der die Tiere kannte wie kaum einer und der sich sein Leben lang mit Tieren beschäftigte, im Privatleben kein „Tierfreund" im eigentlichen Sinne war und sein Privatleben nicht mit Tieren umgab. Eigentlich hat dies aber nichts Überraschendes. Das Tier war für ihn das Problem der Form, seiner Form. Gewiß hat er die Helden seiner Kunst geliebt. Wer sie so darstellt, kennt ihre Seele. Aber in einem menschlich gemütvollen Verhältnis stand er wohl kaum zu ihnen. Dazu war seine Kunst zu objektiv. Und es ist wohl mehr als nur ein Zufall, daß es eine Frau, eine Bildhauerin war, die in diesem Sinne die Welt Gauls nach der subjektiven Seite hin ergänzt.

Renée Sintenis hat in ihren im Format kleinen, innerlich aber bedeutenden Tierbronzen, ihren Pferden und Fohlen, Eseln und Rehen, zarte Geheimnisse des Seelischen abgelauscht, wie sie Gauls Objektivität nicht zugänglich waren (Abb. 607). Mit der Kunst des Impressionismus in vielen Punkten sich berührend, belauert sie an den Tieren den Ausdruck des Momentanen und flüchtig Vorübergleitenden, das schnelle Äugen des Rehes, das übermütige, unbeherrschte Ausschlagen des Eselfüllens, das unbeholfene Dastehen und Wegrutschen der jungen Pferde. Ihre Kunst ist sinnig und voll guter Laune, aber sie sucht nie das nur Komische, sondern hat immer Ehrfurcht vor dem Wesen des Tiers. In der Gestaltung der Form treffsicher und in der Behandlung der Oberfläche suggestiv und charakteristisch, modelliert sie mit feinem Gefühl diese Gestalten, lebendig, überraschend lebendig im Ausdruck der Bewegung und höchst graziös in der Führung der Umrisse. Ihr Takt läßt sie die Gefahr vermeiden, dem flüchtigen Reiz der Dinge die Handschrift der Skizze zu belassen, sie arbeitet die Form fest durch; und ihr plastischer Sinn für das Stoffliche, für Hart und Weich, Rauh und Glatt, immer unaufdringlich an der Arbeit, verhindert,

daß ihre Kunst, deren Gebiet eng begrenzt erscheint, ermüdet. Wenn es impressionistische Plastik gibt, so ward sie unter den Händen dieser Frau zu stilvoller Tatsache. Erst als dieser Stil ganz fest und sicher war, trat die Künstlerin den Aufgaben der Bildnisbüste näher. Ihre Selbstporträts, die Köpfe von Künstlern und Schauspielern zeichnen sich durch das schöne Spiel der Gleichgewichte zwischen plastischer Formenstärke, lebendiger Oberfläche und Eindringlichkeit der seelischen Erfassung aus, und in den Statuetten von Faustkämpfern und Fußballspielern stellte sie sich dann in eine Reihe mit den besten Meistern der Bewegung (Abb. 608).

RENOIR UND DEGAS

Die Kunst spottet immer der Kunstgeschichte und der Ästhetik. Als man vernahm, daß Renoir im Alter an einer Venusstatue (Abb. 583) arbeite, dachte man, da er doch zu den Impressionisten gehörte, es würde etwas werden, das dem Illusionismus Rodins ähnlich sähe, oder, da er doch ein Maler war, irgend etwas in der Art von malerischer Behandlung der Skulptur. Aber dann stand plötzlich dieses Frauenstandbild da, so ruhig und so fest, so geschlossen und in der Oberfläche so glatt, als hätte Adolf Hildebrand einen neuen Schüler, einen für Plastik allerdings ungeheuer begabten, meisterlichen Schüler, in die Welt entlassen. Und erst allmählich entdeckte man in diesem Werke die blutvolle Sinnlichkeit und die unter der Glätte der Oberfläche in der Fülle des Fleisches auf und ab wogende Lebendigkeit. Der alte Renoir, in seinen gemalten Frauenakten, die manchmal mit einem Nichts an Farbe modelliert sind, so voll von Form, der Impressionist, der den Impressionismus nicht leiden konnte, stellte sich mit dieser Meisterleistung in Reih' und Glied mit dem großen Ahnen, von dem er, Schüler des Akademikers Gleyre, ausgegangen war, mit Ingres. Und auf einmal begreift man, weshalb Renoir, der Figurenmaler, die plastische Schönheit seiner Gestalten, er als einziger der Impressionistenschar, nie von der zerstörerischen Glut des Lichts und dem verdeckenden Prunk der Farbe hatte besiegen lassen. Das hellenische Erbe, die Geistesverwandtschaft mit Ingres, in dem Bilde des „Knaben mit der Katze" noch mit Händen zu greifen, waren ihm immer unverloren, und sie schufen dann, als die Hände kaum noch arbeiten konnten, dieses klassische und in der Fülle seines Lebens so gar nicht klassizistische Meisterwerk.

Seine Herkunft von Ingres ist bei Degas (Abb. 582) immer deutlich geblieben, die große, neue Kunst der Linie, die Degas trieb, war folgerichtig aus dem Ingresschen Ideal weitergewachsen, und der heimliche Bildhauer schaute nicht nur dem frühen Degas, damals, als er das reliefmäßig entwickelte Bild der „Jungen Spartaner" malte, über die Schulter, sondern führte ihm auch später immer die Hand. In manchen seiner Gruppen von Balletteusen lebt die Stilstrenge ägyptischer Reliefs, und die großen Akte der Spätzeit sehen aus

wie Zeichnungen eines Bildhauers, schwellend im Strich und mit der Suggestion vollkommenster, unangreifbarster Rundheit. Sie stammen wahrscheinlich aus der Epoche, als Degas immer heimlich in Wachs knetete und jene Statuetten von Frauen und Rennpferden schuf, die er Zeit seines Lebens eifersüchtig hütete, obgleich ihre Zahl langsam auf mehr als ein Schock angewachsen war. Und nun enthalten diese Skulpturen nichts, aber auch gar nichts von klassischer Form, nichts, das so aussähe, als könne Ingres' Auge mit Wohlgefallen auf ihm geruht haben. Wo Renoir, der geborene Maler, sich mit Ingres' Klassik ganz nahe berührt, flieht ihn Degas, als wäre er nicht die größte Liebe seines Lebens, sondern sein Feind. Diese Statuetten zeigen einen Grad von Lebensnähe und unmittelbarer Sinnlichkeit, wie man ihn dem „kühlen" Degas nie zugetraut hätte, jenem Degas, der von sich sagte, seine Kunstwerke seien das Ergebnis von Nachdenken. Wüßte man es nicht anders, so könnte man annehmen, diese in Wachs geformten Körper seien in ähnlichem Sinne die Vorbereitungen für Degas' Bilder vom Ballett und vom Rennplatz, wie man von Daumier weiß, daß er seine Menschen, ehe er sie dann wirklich zeichnete, in Ton modelliert hat. So frisch ist immer die Beobachtung, so unvermittelt das Festhalten einer noch so sekundenhaften Bewegung, so mit zärtlichen Fingerspitzen gestreichelt die Materie des weiblichen Aktes und des vor Nervosität ebenso wie die sinnlich erregte Frau zitternden Pferdekörpers. Mit dem plastischen Material hat Degas dem weiblichen Körper noch viel unmöglichere Verrenkungen abgewonnen, als mit dem Zeichenstift, wenn die Elevinnen an der Stange übten. Eine steht auf einem Bein und prüft die Sohle des rechten Fußes, den sie hoch in per Hand hält, in den Hüften gedreht, in den Schultern gesenkt und im Knie geknickt. Und dieses Ganze, auseinandergezogen in der Silhouette und hin und her bewegt in zuckendem Rhythmus, ist gar nicht herb in der Formensprache, sondern von blühendster Rundheit, so wie die frischen, prallen Geschöpfe, die Renoir zu malen liebte. Woher Degas die Gleichgewichte nahm, hier und in dem Mädchen, das sich, auf einem Beine stehend, den Strumpf anzieht, bleibt sein Geheimnis; aber Resultat von Nachdenken ist dies sicher nicht, kein Hauch von Kühle schwächt die blühende Sinnlichkeit. Rodin erzählte einmal, er habe Haltungen von Frauen gezeichnet und modelliert, die er selbst für unmöglich hielt. Dann aber habe er Tänzerinnen aus Kambodja gesehen, mit so gelenkigen Gliedern, daß sie solche verzwickten Haltungen wirklich einnehmen konnten. Dies möchte man auch bei einigen der Statuetten von Degas glauben, wenn man sie von ferne sieht. Aber sieht man sie aus der Nähe, in der atmenden Lebendigkeit ihrer Oberfläche, dann weiß man, daß diese Unmöglichkeiten von ihm nicht geträumt und phantasiert, sondern mit seinen eigenen Augen beobachtet wurden. Dabei gibt er immer so wenig Oberflächendetail wie nur denkbar und setzt alles, das Mähnenhaar eines Pferdes, die Teilungslinien eines Mädchenkörpers in plastische Masse und Bewegung um und läßt den weichen Abdruck des knetenden Fingers oder des streichenden Modellierholzes offen stehen, illusionistisch. Aber die Illusion gilt nie dem Tatbestand des Wirklichen, sondern

immer nur der Bewegung. Das geringe Maß von stofflicher Charakterisierung, das Rodin sich gönnt, wäre ihm schon zu viel. So sinnlich seine Arbeit ist, so lebensnah und gegenwärtig seine Geschöpfe erscheinen, wenn man sich näher mit ihnen einlassen möchte, flieht der Zauber. Diese Plastik ist die letzte Krönung von Degas' rätselhaftem Schaffen.

GEORG KOLBE

Im 19. Jahrhundert war Rom die hohe Schule für den Plastiker auch dann noch geblieben, als es gegen Ende dieses Zeitraumes für den deutschen Maler in seiner Weltgeltung von Paris verdrängt wurde. Daß Paris im 20. Jahrhundert dann auch auf die Bildhauer immer stärkere Anziehungskraft ausübte und gleichberechtigt neben Italien trat, geschah wesentlich durch die Faszination, die Rodins Kunst auf ganz Europa ausübte. Als Georg Kolbe, ursprünglich Maler gewesen, nach dreijährigem Studienaufenthalt bei römischen Antiken nach Paris weiterzog, ging er den Weg, den mehr oder minder alle Bildhauer der jüngeren Generation fortan gehen sollten. Die Auseinandersetzung zwischen dem Antiken und Rodin, der Ausgleich der Kraftströme, die von diesen beiden Polen aus sich gegeneinander bewegten, mußte, trotz Klingers Scheitern, wieder aufgenommen werden. Die jüngere Generation hatte Distanz genug gewonnen, um sich nicht mehr mit dem Entweder-Oder begnügen zu müssen.

In Rom war Kolbe noch nicht reif genug und noch nicht so weit Herr über sein Handwerk, daß er vollkommen alles hätte aussprechen können, was er vor der Natur empfand. Sein Verlangen nach klarer, deutlich gegliederter Form vermählte sich noch nicht mit dem, was sein Wille nach lebendigem Ausdruck von ihm verlangte. Deshalb ging er zu Rodin und ließ sich erregen von der Schönheit des Lebendigen, von der aufregenden Schönheit jenes Prozesses, unter dem sich der Organismus sozusagen wie von selber, wie von innen heraus modelliert. Er „sah mit fühlender Hand". Aber während er sich diesem Rausch ganz hingibt, denkt er doch heimlich immer an das antike Gesetz. Als er in Paris, 1904, die große Statuette des stehenden „Mädchens mit den abwehrenden Händen" modellierte, fand er ein Gleichgewicht. Fester Aufbau des Stehens bei bewegter Haltung, reiches Spiel der Flächen bei straffer Modellierung, Baumeisterliches überflutet von fließenden Lichtwirkungen, für diese Probleme fand der junge Künstler eine sehr persönliche, beinahe frühreife Lösung. Und in leidenschaftlichem, manchmal gescheitertem Bemühen arbeitete er hier weiter, bis er dann in seiner „Kauernden Japanerin" alle Problematik überwunden hatte (Abb. 604). Als er um die Bewegung der auseinandergezogenen Silhouetten und um das Geheimnis wahrer Modellierung beruhigt war, ward die geschlossene Masse, das fest in sich beschlossene Dasein, einst an der Antike so sehr bewundert, wieder sein Ideal. In den in einfach kauernder Haltung

zusammengebeugten Körper dieser Japanerin drängt er einen Reichtum von Achsenverschiebungen, von Spiel der Gelenke, von Bewegung der Massen und von Überschneidungen zusammen, wie man ihn lange entbehrt hatte. Aber keine Rechnung wird spürbar, das Werk ist vollkommen natürlich, von höchstem menschlichen Reiz, keusch im Gefühl und innig in den leisen Bewegungen, eines jener Werke, bei denen etwas Neues plötzlich über den Künstler und die Kunst hereinbricht und ein neuer Frühling naht. So reich wie dies war nur der Barock gewesen, aber mit halb malerischen Mitteln war er es gewesen. Hier aber ist dieser Reichtum rein plastischer Reichtum.

Betrachtet man das Schaffen des neuen Klassizismus, dessen Bedeutung für Deutschland nicht hoch genug geschätzt werden kann, in dem ganzen Umkreis seiner Leistungen, so fällt eine scheinbar äußerliche Tatsache auf: die Tatsache, daß dieser Klassizismus wohl Denkmäler und Reiterdenkmäler, monumentale Brunnen und Nischenfiguren, bedeutende Bildnisse und Reliefs geschaffen hat, daß in ihm aber die Statue, für die antike Kunst in ihren klassischen Jahrhunderten immer die höchste Aufgabe, eine so verhältnismäßig geringe Rolle spielt. Werke wie Hildebrands „Stehender Jüngling" bedeuten, am Gesamtschaffen dieser Richtung gemessen, doch Ausnahmen. Es ist ein wenig so, als hätte dieser Klassizismus Angst davor empfunden, mit diesem Thema allzu klassizistisch zu werden, zu beispielhaft und zu sehr im Wettbewerb mit den großen Vorbildern. Von solchen Gefahren war die jüngere Generation, die sich an anderen Quellen mit frischem Blut gesättigt hatte, nicht so sehr bedroht, und so nahm Kolbe, als er sein Können zur Meisterschaft gesteigert hatte, dieses Problem kühn in Angriff. Er mochte fühlen, daß in der Rodinschen Kunst das Statuenhafte gleichfalls ein wenig zu kurz gekommen war. Und als er seinen großen „Somalineger" aufbaute, belebte er dieses ganz ruhig Dastehende mit sehr bewegter, beinahe realistischer Modellierung. Dieser Neger ist eine der ersten vollständig geglückten Rundstatuen der neueren Kunst, und daß er keine Idealfigur ist, sondern ein Geschöpf einer fremden Rasse, kann man als leisen Protest gegen das klassizistische Ideal auffassen. Vor diesem, ganz aus der Anschauung des Wirklichen genommenen Körper fallen alle Erinnerungen an die Antike in nichts zusammen. Eine realistische Arbeit. So stand der Mann, und so blickte er, und so höckerig sah die Modellierung seines straffen Körpers aus; und dieses leichte Vorwärtssetzen des einen Fußes, mit dem aber noch keine Verteilung der Last verbunden ist und kein Seitwärtsknicken der Achsen, war ihm die natürliche Haltung. Das uralte Schema vom Standbein und Spielbein hatte Kolbe keinen Augenblick beunruhigt.

In den Mädchenstatuen sind diese Motive künstlerisch idealisiert. Schlicht und gutartig stehen diese Bronzefiguren da, und ein ganz leiser rhythmischer Strom fließt durch ihre Glieder. Denn ihre Glieder sind gelöst in den Gelenken, und dadurch unterscheiden sie sich prinzipiell von allen archaischen Figuren, die ja auch so einfach, ohne ausgearbeitete Ponderierung dastehen, die aber von einer Art Gliederstarre befallen sind und denen man die Bewegungsfähigkeit der

Gelenke noch nicht ganz zutraut. Kolbe dagegen gibt die Einfachheit und das Strenge bei aller Freiheit und in der letzten Natürlichkeit. Auch die Modellierung, die Oberflächenbewegung ist sehr einfach, überall nur die leisen Erhebungen und Senkungen, feines Verfließen der Flächen in den zartesten Rundungen. Das plastische Volumen soll möglichst wenig angegriffen und möglichst gar nicht durch zuckende Schatten zerstört werden, die reine Form soll erhalten bleiben, auch im Schädel, der als kubische Masse, nicht durch interessante Zerklüftung, wirkt. Daher auch der etwas merkwürdige Kopftypus mit der stumpfen Nase, der ein wenig malaiisch aussieht, trotzdem hier kein ausgesprochen exotisches Modell vorgelegen hat.

Daß Kolbe sich zu dem Rassentypus des Malaiischen hingezogen fühlt, entspringt nicht etwa dem Gefühl jener Südseeromantik, in die sich Gauguin flüchtete, sondern hat rein formal künstlerische Gründe. Sparsam und fast karg mit der Modellierung, immer darauf bedacht, die Masse zusammenzuhalten und nicht durch Schatten zu zerreißen, bevorzugt er Körper von ausgesprochener Einfachheit in der Oberflächenerscheinung und kommt wie von selber zur Bevorzugung der exotischen Rassen, die noch nicht so überarbeitete oder schlecht gewordene Körper darbieten, wie sie der europäische Modellmarkt im allgemeinen zu liefern pflegt. Schon seine Büste eines Chinesen zeigt diese schöne Vereinfachung der Kopfform, einen Formenkomplex, bei dem Stirn, Augenränder und Mund alle in einer rückwärtsgeneigten Ebene liegen und dadurch die Fülle des Volumens auch bei feinster und nobelster Oberflächenbearbeitung als geschlossene Masse fühlbar werden lassen. Die große Bronzestatue der stehenden Malaiin vom Jahre 1916 (Abb. 606) ist das glücklichste Meisterwerk aus dem Umkreis dieses neuen Stiles. Das allereinfachste, das ruhige Dastehen, straff, aber ohne Gewaltsamkeit, aufgereckt, mit ganz zaghaften Bewegungen und kaum merklichen Verschiebungen der Masse, gibt ein Bild von überraschendem Reichtum in der Flächenbewegung. Der Zauber dieser Statue ist nicht der Reiz des Primitiven, bei dem immer die Freude an dem Knospenhaften und Nochnichtwissen etwas mitspricht, sondern es ist der Zauber der Einfachheit und der Grazie in einer Kunst, die alles kann und alles weiß, die aber zurückgekehrt ist zum Natürlichsten, die ohne Aufregung und ohne Affekt redet, schlicht, leise und deutlich; eine Kunst, die weiß, daß sie nicht zu schreien braucht, um verstanden zu werden. Wer die feine, traumhafte Poesie in der Malaiin nicht spürt, würde auch vor pathetischen Äußerungen dieses Temperaments unempfindlich bleiben oder gar nur das Pathos sehen. Die Denkmalsgruppe für einen Brunnen, die Kriegsgottheit darstellend, die einen Jüngling zum Kampfe erweckt, ist trotz der pathetischen Bewegung in demselben stillen Garten gewachsen, dem die Mädchenstatuen entstammen, unendlich fein im Gefühl und ergreifend im Ausdruck.

Jetzt, auf dieser Stufe neuer, großer Reife angelangt, wandte sich der Künstler abermals dem Problem der Bewegung mit großer Energie zu. Die Statuen der Tänzerin (Abb. 603) und des Tänzers entstehen, zwei Variationen über das-

selbe Thema. In der in der Nationalgalerie aufgestellten Tänzerin ist das feine, leichte Schweben und das runde Drehen zum erschöpfenden Ausdruck gekommen, die stille Bewegung des gleitenden Tanzes. In der Statue des Tänzers, der vielleicht nicht auf den ersten Blick so angenehm wirkt, uns aber noch bedeutender und schöpferischer vorkommt, ist es die Bewegung in Sprung und Drehung. Erinnerungen an den russischen Tänzer Nijinsky mögen hier anregend gewirkt haben, dieser seltsame Moment, wo der Körper die ganze schnellende Federkraft zusammenreißt und wo die kommende Spindelbewegung des nächsten Augenblickes schon angedeutet ist, jene Tausendstelsekunde, die zwischen zwei rasenden Pendelschlägen der Bewegung steht und doch das Entscheidende enthält. Diese Formulierung ist etwas Neues in der Kunst, dies hatte in der Plastik noch niemand gewagt, und wenn vielleicht für unsern heutigen Geschmack die Formulierung dieses neuen Problems erkauft werden mußte mit einer sehr weitgehenden Vereinfachung in der Formenbehandlung des Einzelnen, so darf man darüber doch nicht vergessen, was hier geleistet ist: eine neue Fassung des „fruchtbarsten Moments". Dergleichen bringt immer gewisse Härten und Schroffheiten mit sich, auf die es aber auf die Dauer der Zeit nicht ankommt. Gerade in dieser Arbeit lagen große Zukunftsmöglichkeiten für diesen Künstler und nicht nur für ihn allein.

Kolbe ist vornehmlich Bronzeplastiker. Seine Vorstellung vom Reichtum der Bewegung und von der Mitwirkung, allerdings nicht der malerischen Mitwirkung des Lichtes läßt ihn immer wieder zum Ton greifen und bei der Arbeit an die Flüssigkeit des Metalls denken, auf dem das Licht spielt. Die Grazie seiner Kunst und die Heiterkeit seiner Empfindung drückt sich am besten in diesem Metall aus, bei dem die Überwindung des Materials in noch leichterer Sphäre vor sich geht als bei dem lichtsaugenden Stein. Auch in seinen Bildnisbüsten bevorzugt er das Metall, ganz gleich, ob er sich, wie bei den Köpfen van de Veldes und Slevogts, sehr weit auf die Einzelheiten der Modellierung einläßt (Abb. 605) oder ob er, wie beim Bildnis des Grafen Keßler, die schlagende Charakteristik durch Herausarbeiten der Gesamtform mit starken Akzenten bemeistert.

Georg Kolbe, in seinen Anfängen noch in der Tradition des 19. Jahrhunderts wurzelnd, steht in der deutschen Plastik des 20. Jahrhunderts da als glückhafte Gestalt von einer neuen Schönheit, und der Weg, den er ging, war der Weg, den manche seiner Zeitgenossen, wie Haller und de Fiori, Huf, Albiker und Edzard, mit ihm und nach ihm gingen. Derselbe Weg, auf dem dann diese Vertreter der jungen Kunst neue Reichtümer entdeckten.

A B B I L D U N G E N

MALEREI

DEUTSCHLAND

Karl Blechen: Inneres des ehemaligen Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam. Berlin, National-Galerie

Karl Blechen: Blick auf Häuser und Gärten. Berlin, National-Galerie

Karl Blechen: Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde. Berlin, National-Galerie

Franz Krüger: Ausritt des Prinzen Wilhelm in Begleitung des Künstlers
Berlin, National-Galerie

Franz Krüger: Prinz August von Preußen. Berlin, National-Galerie

Carl Steffeck: Mutterstute mit Fohlen. Berlin, National-Galerie

Franz Krüger: Graf Lottum als Jäger. Lithographie

Eduard Gaertner: Die alte Königsbrücke in Berlin. Berlin, National-Galerie

Johann Christian Dahl: Landschaft an der Elbe. Elberfeld, Museum

Johann Christian Dahl: Ansicht von Dresden. Hamburg, Kunsthalle

Christian Friedrich Gille: Elblandschaft. Dresden, Gemälde-Galerie

Louis Gurlitt: Tal bei Sorrent. Hamburg, Kunsthalle

Friedrich Georg Kersting: Kaspar David Friedrich in seiner Werkstatt
Berlin, National-Galerie

Johann August Krafft: Bildnis des Müllers Jacob Wilder. Hamburg, Kunsthalle

Kaspar David Friedrich: Hafen von Greifswald nach Sonnenuntergang
Hamburg, Kunsthalle

Kaspar David Friedrich: Frau am Fenster. Berlin, National-Galerie

Ferdinand von Olivier: Das Kapuzinerkloster bei Salzburg
Leipzig, Museum der bildenden Künste

Rudolf Friedrich Wasmann: Meraner Blumengarten. Hamburg, Kunsthalle

Rudolf Friedrich Wasmann: Meran im Schnee. Hamburg, Kunsthalle

Christian Morgenstern: Haus im Walde bei Kopenhagen. Hamburg, Kunsthalle

Ferdinand von Rayski: Bildnis des Kammerherrn Graf Zech-Burkersroda
Dresden, Gemälde-Galerie

Joseph Kriehuber: Franz Liszt. Lithographie

Valentin Ruths: See vor Rügen. Hamburg, Kunsthalle

Hans Speckter: Galerie im Hamburger Stadttheater. Hamburg, Kunsthalle

Johann Günther Gensler: Die Mitglieder des Hamburger Künstlervereins 1840
Hamburg, Kunsthalle

Johann Jakob Gensler: Ansicht von Pöcking. Hamburg, Kunsthalle

Wilhelm von Kobell: Blick auf München. Radierung

Wilhelm von Kobell: Landschaft bei Schorndorf. Elberfeld, Museum

Max Josef Wagenbauer: Rinder auf der Weide. Bremen, Kunsthalle

Teutwart Schmitson: Rinder und Pferde auf der Weide. Berlin, National-Galerie

Heinrich Bürkel: Der wütende Stier. Bremen, Kunsthalle

Gregor von Bochmann: Auf der Weide. Elberfeld, Museum

August von Pettenkofen: Rastende Zigeuner. Berlin, National-Galerie

Karl Buchholz: Vorfrühling im Webicht bei Weimar. Hamburg, Kunsthalle

Rudolf von Alt: Blick aus der Wohnung des Künstlers in der Alservorstadt. Wien, Österreichische Galerie

Eugen Jettel: Der Gänseteich. Wien, Österreichische Galerie

Jakob Emil Schindler: Kaisermühlen. Wien, Österreichische Galerie

Tina Blau: Frühling im Prater. Wien, Österreichische Galerie

Erasmus Engert: Im Hausgarten. Berlin, National-Galerie

Ferdinand Waldmüller: Bildnis der Mutter des Künstlers
Wien, Österreichische Galerie

Ferdinand Waldmüller: Die große Praterlandschaft. Wien, Österreichische Galerie

Ferdinand Waldmüller: Blick auf Ischl. Berlin, National-Galerie

Franz von Defregger: Almlandschaft. Berlin, National-Galerie

Andreas Achenbach: Westfälische Wassermühle. Bremen, Kunsthalle

Oswald Achenbach: Italienischer Klostergarten. Hamburg, Kunsthalle

Oswald Achenbach: Rheindampfer. Berlin, Benno von Achenbach

Johann Peter Hasenclever: Weinprobe im Keller. Berlin, National-Galerie

Franz Xaver Winterhalter: Der Künstler und sein Bruder Hermann
Berlin, Galerie Tikotin

Ludwig Knaus: Bildnis eines Mädchens. Privatbesitz

Theodor Hosemann: Tanzvergnügen. Berlin, National-Galerie

Adolf von Menzel: Reifenspiel. Lithographie

Adolf von Menzel: Das Balkonzimmer. Berlin, National-Galerie

Adolf von Menzel: Der Garten des Prinz-Albrecht-Palais. Berlin, National-Galerie

Adolf von Menzel: Die Berlin-Potsdamer Bahn. Berlin, National-Galerie

Adolf von Menzel: Kreuzberglandschaft. Berlin, Märkisches Museum

Adolf von Menzel: Blick auf Hinterhäuser mit verschneiten Dächern. Berlin, Frau Krigar-Menzel

Adolf von Menzel: Der Schafgraben in Berlin. Photo Galerien Thannhauser

Adolf von Menzel: Tafelrunde in Sanssouci.
Holzschnitt von E. Kretzschmar

Adolf von Menzel: Abendgesellschaft. Berlin, National-Galerie

Adolf von Menzel: Das Théâtre du Gymnase. Berlin, National-Galerie

Adolf von Menzel: Bauerntheater in Tirol. Hamburg, Kunsthalle

Adolf von Menzel: Atelierwand. Hamburg, Kunsthalle

Adolf von Menzel: Eisen-Walzwerk. Berlin, National-Galerie

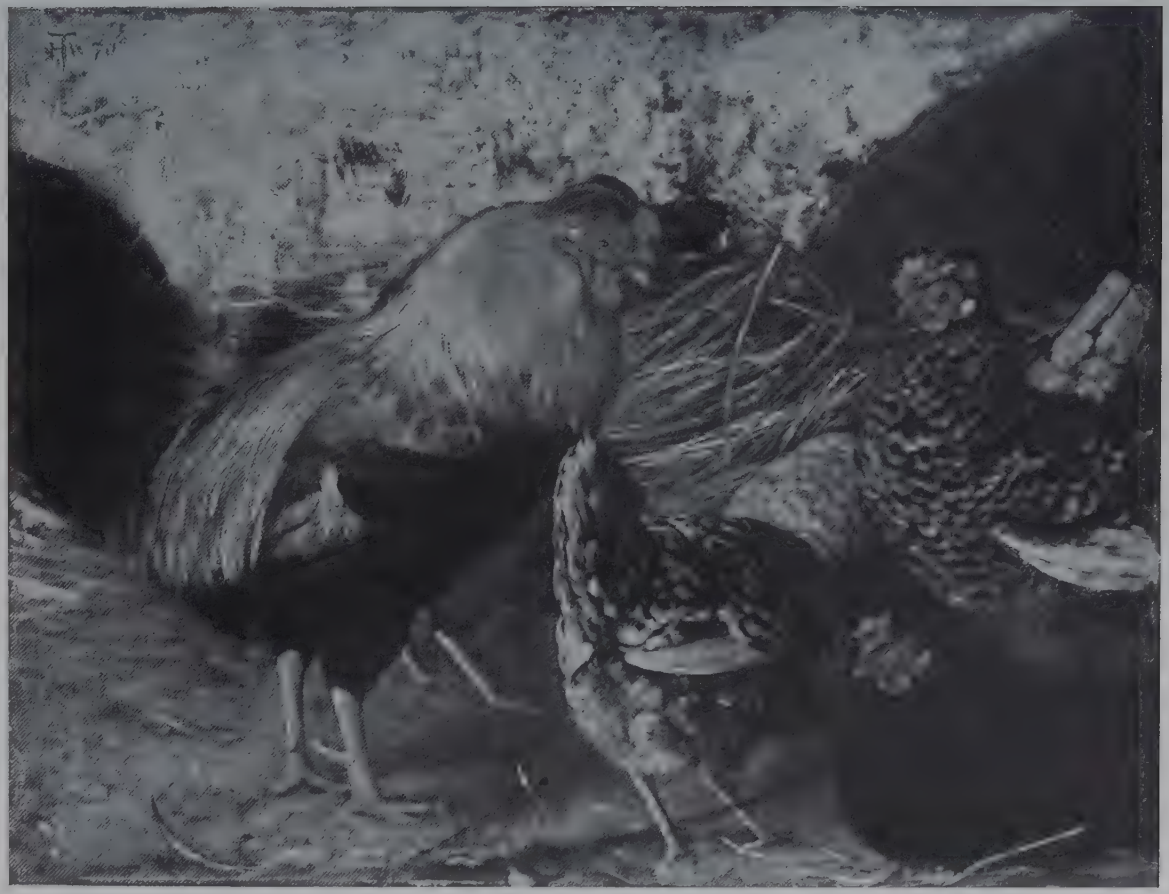
Adolf von Menzel: Das Ballsouper. Berlin, National-Galerie

Adolf von Menzel: Das Ballsouper. Ausschnitt. Berlin, National-Galerie

Adolf von Menzel: Cercle. Worms, Sammlung Schön-Renz

Hans Thoma: Laufenburg. Berlin, National-Galerie

Hans Thoma: Schwarzwaldlandschaft. Bremen, Kunsthalle



Hans Thoma: Im Hühnerhof. Hamburg, Kunsthalle

Hans Thoma: Unter dem Flieder. Frankfurt a. M., Sammlung Küchler

Hans Thoma: Bildnis seiner Schwester Agathe. Karlsruhe, Badische Kunsthalle

Hans Thoma: Der Obstgarten. Frankfurt a. M., Sammlung Nathan

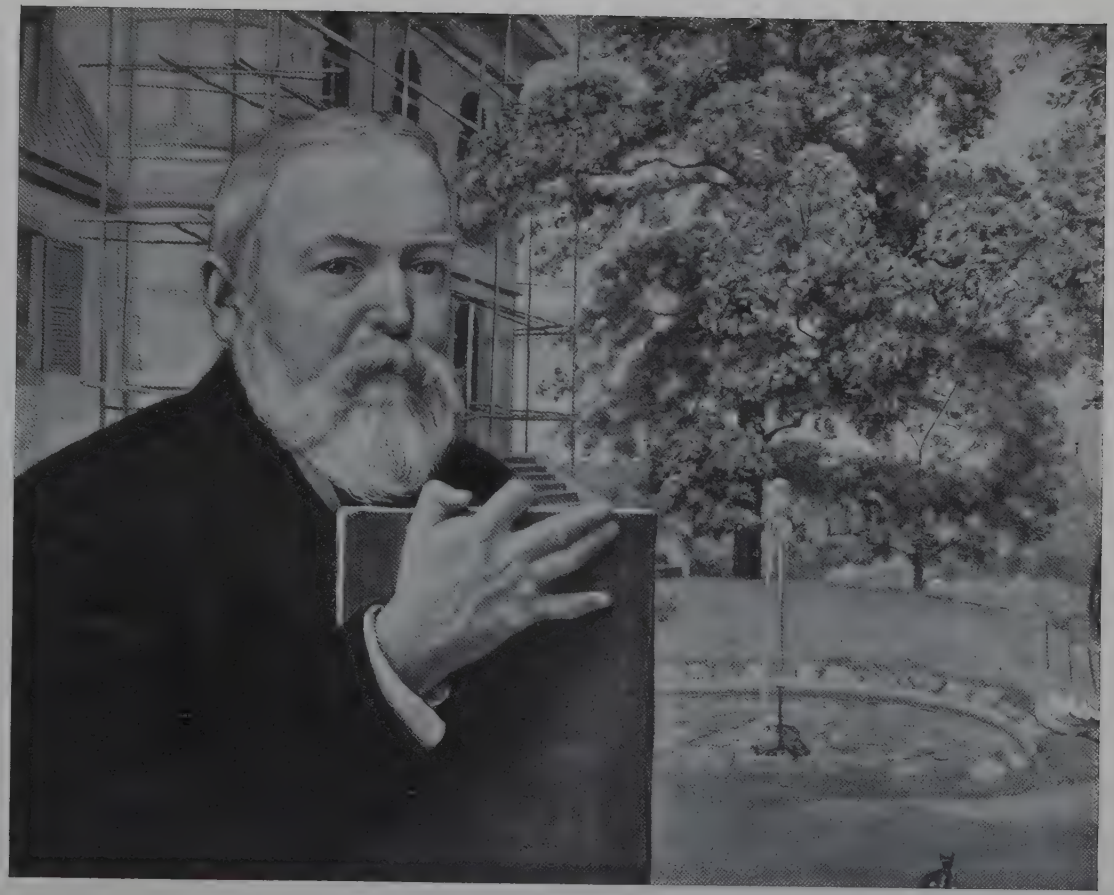
Hans Thoma: Schwarzwaldlandschaft mit Ziegenherde. Berlin, National-Galerie

Hans Thoma: Singende Kinder. Hannover, Provinzial-Museum

Hans Thoma: Feldblumenstrauß. Berlin, National-Galerie

Hans Thoma: Der Rheinfall. Bremen, Kunsthalle

Hans Thoma: Tal bei Siena. Bremen, Frau Meta Schütte



Hans Thoma: Selbstbildnis. Karlsruhe, Badische Kunsthalle

Hans Thoma: Blick auf Frankfurt am Main. Radierung

Hans Thoma: Das Lauterbrunner Tal. Königstein im Taunus, Sammlung Gans

Hans Thoma: Taunus-Landschaft. München, Neue Staatsgalerie

Louis Eysen: Die Mutter des Künstlers. Berlin, National-Galerie

Louis Eysen: Taunuslandschaft. Bremen, Kunsthalle

Otto Scholderer: Stilleben mit Schinken. Elberfeld, Städtisches Museum

Karl Peter Burnitz: Am Ufer der Nied. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Karl Seibels: Viehweide. Bremen, Kunsthalle

Ernst te Peerdt: Im Park. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Adolf Lier: Heimkehr von der Ernte. Bremen, Kunsthalle

Eduard Schleich: Abendstimmung an der Isar. Bremen, Kunsthalle

Anton Burger: Bauernhof. Hamburg, Kunsthalle

Hugo von Habermann: Mädchen mit rotem Barett. München, Sezessions-Galerie

Albert Keller: Chopin. München, Neue Pinakothek

Hans Makart: Bildnis der Frau Eugenie Schäuffelen. Wien, Österreichische Galerie

Wilhelm Leibl: Bildnis der Frau Gedon. München, Neue Staatsgalerie

Wilhelm Leibl: Bürgermeister Klein. Berlin, National-Galerie

Wilhelm Leibl: Bildnis seiner Nichte Lina Kirchdorffer
München, Neue Staatsgalerie

Wilhelm Leibl: Junge Pariserin. Berlin, Sammlung Hugo Simon

Wilhelm Leibl: Die Kokotte. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Wilhelm Leibl: Dachauerin mit ihrem Kind. Berlin, National-Galerie

Wil[illegible] Leibl[illegible] Lachende[illegible] mit ihrem Kind. Berlin, National-Galerie.

Wilhelm Leibl: Mädchenkopf. Bremen, Kunsthalle

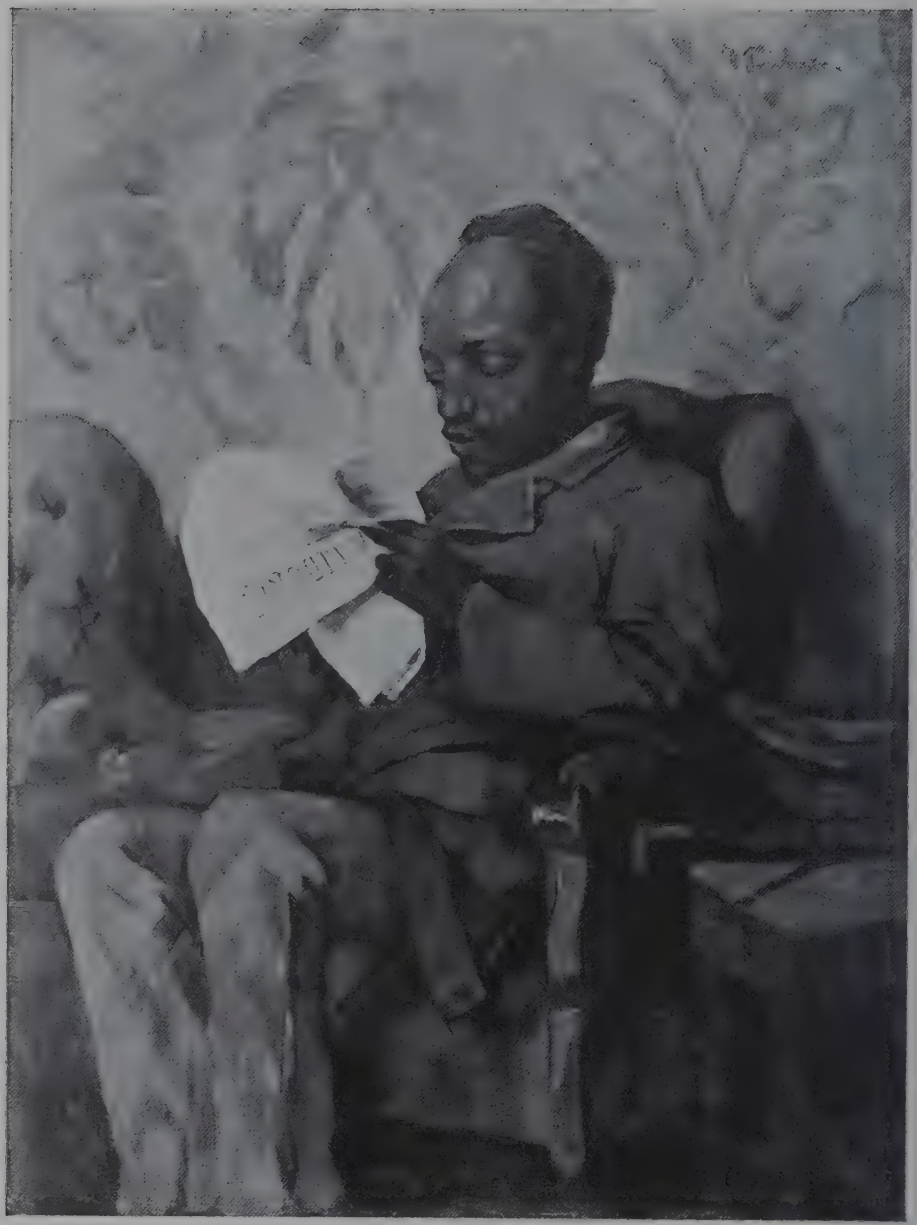
Wilhelm Leibl: Die drei Frauen in der Kirche. Hamburg, Kunsthalle

Wilhelm Leibl: Der Baum. Radierung

Wilhelm Leibl: Die Spinnerin. Leipzig, Museum der bildenden Künste

Wilhelm Leibl: Ernst Seeger. Breslau, Sammlung Sachs

Wilhelm Leibl: Das ungleiche Paar. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut



Wilhelm Trübner: Ein Zeitung lesender Mohr
Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Wilhelm Trübner: Mädchen mit japanischem Fächer. Bremen, Kunsthalle

Wilhelm Trübner: Klostergebäude auf der Herreninsel im Chiemsee. Berlin, National-Galerie

Wilhelm Dreier: Die Flucht nach Ägypten

Wilhelm Trübner: Wild-Stilleben. Mannheim, Städtische Kunsthalle

Wilhelm Trübner: Knabe mit Dogge. Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum

Wilhelm Trübner: Schloß Lichtenberg im Odenwald. Bremen, Dr. Curt Arndt

Wilhelm Trübner: Hof von Stift Neuburg. Mannheim, Städtische Kunsthalle

Karl Schuch: Am Weßlinger See. Bremen, Kunsthalle

Karl Schuch: Stilleben mit Trauben. Breslau, Museum

Fritz Schider: Der Chinesische Turm im Englischen Garten in München
Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum

Theodor Alt: Rudolf Hirth im Atelier. Berlin, National-Galerie

Rudolf Hirth du Frênes: Die Maler Leibl und Sperl im Segelboot

Gabriel Schachinger: Der Vater des Künstlers. Hamburg, Kunsthalle

Karl Haider: Bildnis seiner Frau Katharina. München, Sammlung Rauers

Wilhelm von Diez: Toter Rehbock. Berlin, National-Galerie

Karl Haider: Leutstettener Landschaft im Vorfrühling. Mannheim, Städtische Kunsthalle

Albert Lang: Stilleben mit dem Selbstbildnis des Künstlers. Bremen, Kunsthalle

Johann Sperl: Winterlandschaft. München, Georg Caspari

Paul Szinyei-Merse: Picknick. Budapest, Staatliche Galerie

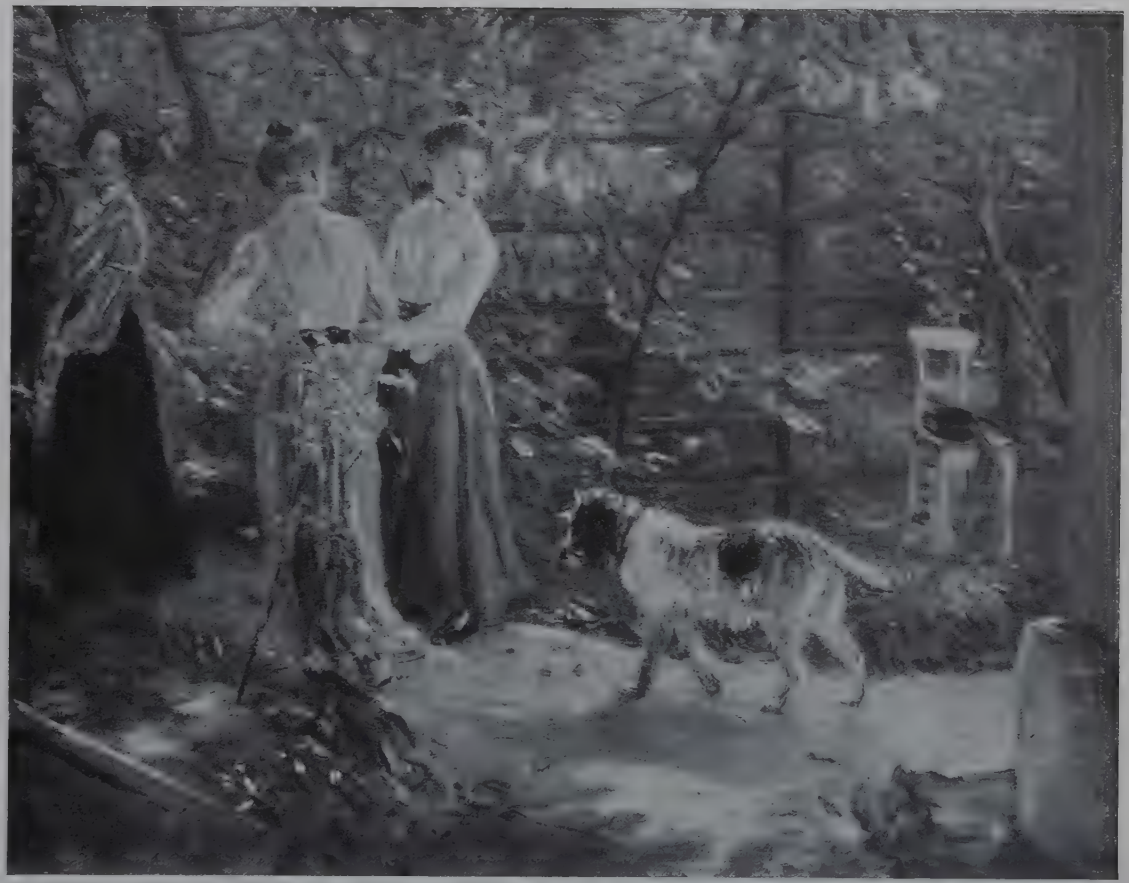
Michael Munkacsy: Die letzten Stunden des Verurteilten. Elberfeld, Museum

Franz von Lenbach: Der Hirtenknabe. München, Schack-Galerie

Franz von Lenbach: Bildnis Kaiser Wilhelms I.
Leipzig, Museum der bildenden Künste

Fritz von Uhde: Bayerische Trommler. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie

Fritz von Uhde: Abendmusik. Bremen, Sammlung Sparkuhle



Fritz von Uhde: Der Gartenweg. Bremen, Kunsthalle

F. v. Uhde

Lesser Ury: Im Café. Berlin, Privatbesitz

Lesser Ury: Nollendorfplatz. Berlin, National-Galerie

Max Liebermann: Mutter und Kind. Bremen, Frau Alix Biermann

Max Liebermann: Häuser in Scheveningen. Berlin, Max Boehm

Max Liebermann: Holländische Nähschule. Elberfeld, Städtisches Museum

Max Liebermann: Die Netzeflickerinnen. Hamburg, Kunsthalle

Max Liebermann: Auf der Weide. Radierung

Max Liebermann: Papageienallee. Berlin, Privatbesitz

Max Liebermann: Stevensstift in Leiden. Berlin, Privatbesitz

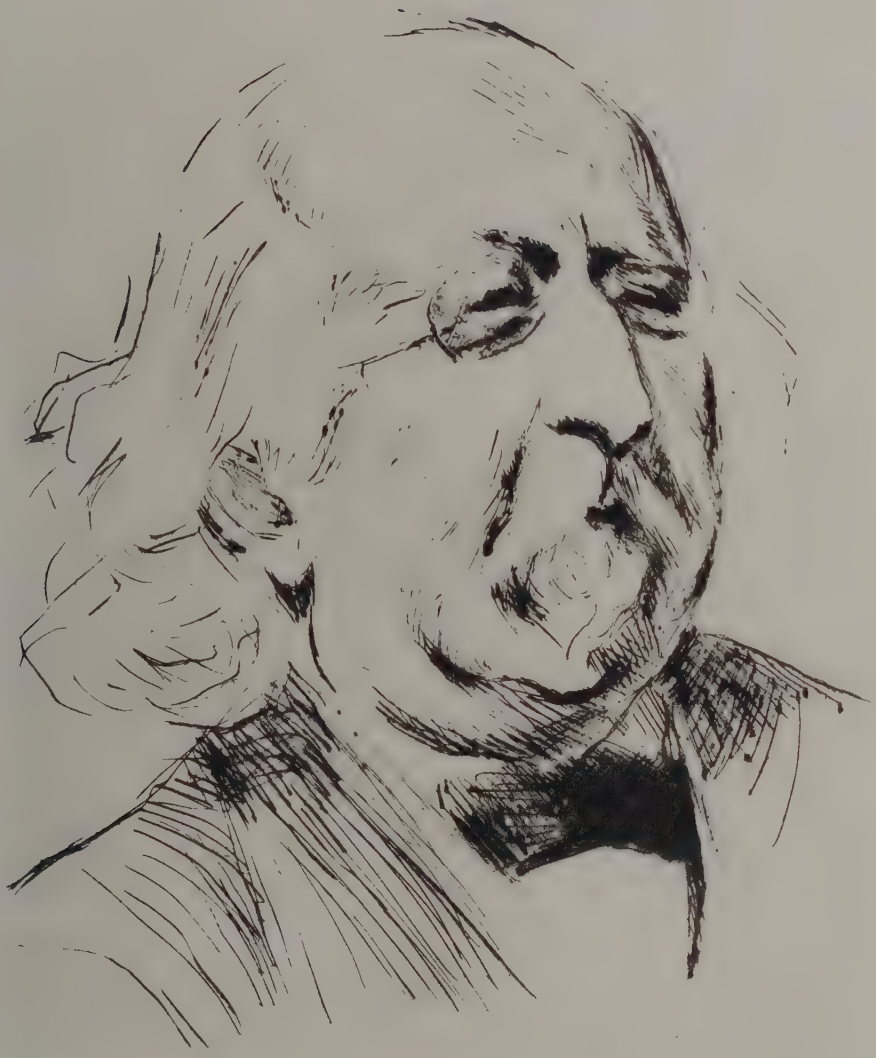
Max Liebermann: Biergarten in Brannenburg. Paris, Musée du Luxembourg

Max Liebermann: Jacobs-Terrasse in Nienstedten a. d. Elbe. Hamburg, Kunsthalle

Max Liebermann: Jacobs Fernsehen in Nienstedten an der Elbe. Hamburg, Kunsthalle

Max Liebermann: Judengasse in Amsterdam. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum

Max Liebermann: Frau Biermann. Bremen, Frau Kommerzienrat Biermann



Max Liebermann: Bildnis Hermann Cohen. Radierung

Max Liebermann: Reiter am Strande. Dresden, Oscar Schmitz

Max Liebermann: Skizze zu einem Familienbild. Berlin, Max Liebermann

Lovis Corinth: Frau Rosenhagen. Berlin, National-Galerie

Lovis Corinth: Selbstbildnis mit Akt und Weinglas. Berlin, Fritz Gurlitt

Lovis Corinth: Bildnis des Grafen Eduard von Keyserling
München, Neue Staatsgalerie

Lovis Corinth: Donna gravida. Berlin, National-Galerie

Lovis Corinth: Theseus und Ariadne. Radierung

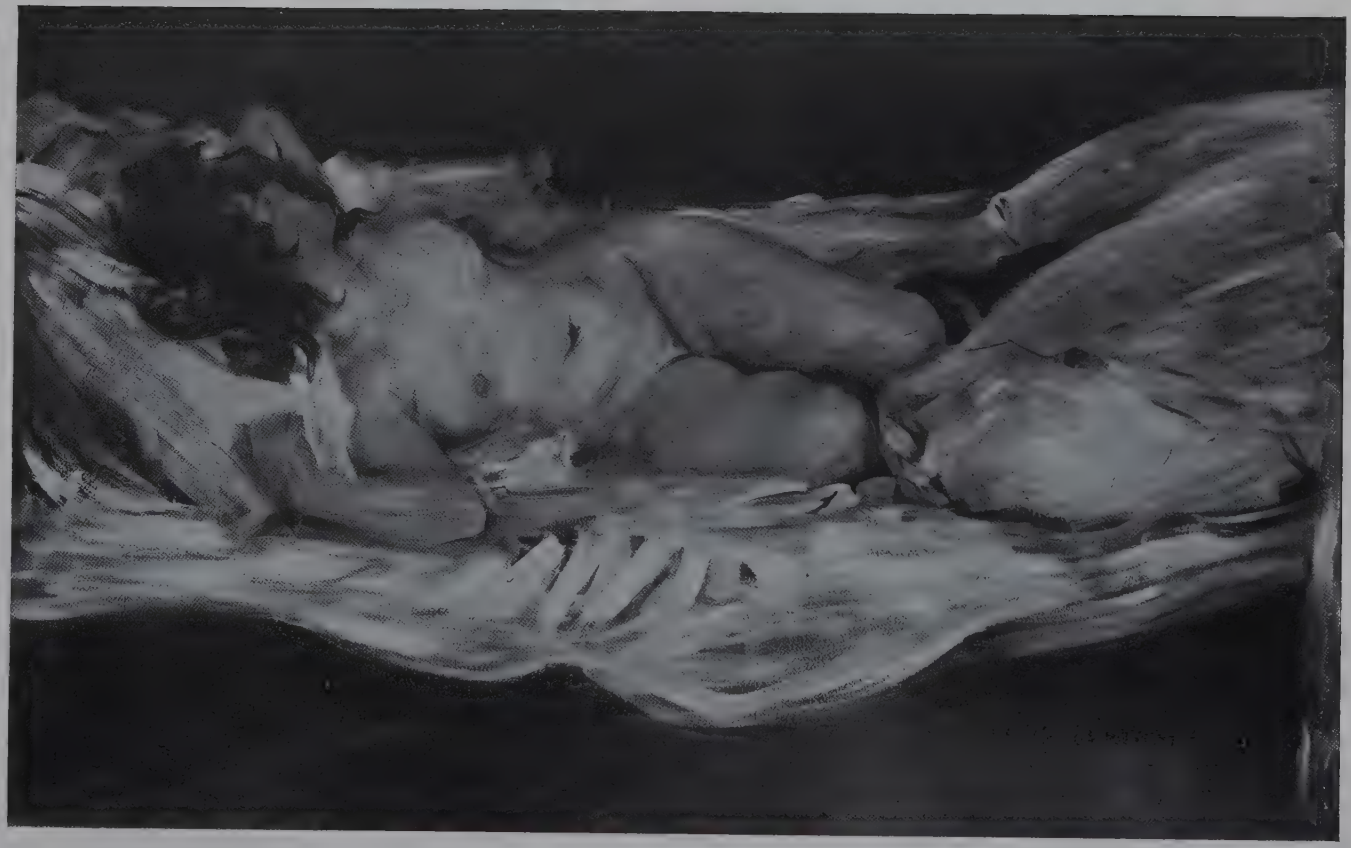
Lovis Corinth: Frauenraub. Berlin-Schöneberg, Bezirksamt

Lovis Corinth: Das Strumpfband. Bremen, Kunsthalle

Lovis Corinth: Rudolf Rittner als Florian Geyer. Barmen, Privatbesitz

Lovis Corinth: Neubau in Monte Carlo. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Lovis Corinth: Inntal-Landschaft. Berlin, National-Galerie



Lovis Corinth: Mädchenakt im Bett. Bremen, Kunsthalle

Lovis Corinths Mädchenakt im Bert Bremen, Kunsthalle

Lovis Corinth: Bildnis Bernt Groenvold. Bremen, Kunsthalle

Max Slevogt: Bildnis des Musikers Konrad Ansorge. Bremen, Kunsthalle

Max Slevogt: Schaubudentänzerin. Breslau, Privatbesitz

Max Slevogt: Löwe im Käfig. Hannover, Sammlung Wrede

Max Slevogt: d'Andrade als Don Juan (Das Champagnerlied). Hannover, Sammlung Wrede

Max Slevogt: Dame mit Katze. Hannover, Sammlung Wrede

Max Slevogt: Francesco d'Andrade als Don Juan

Max Slevogt: Jäger am Abhang. Bremen, Kunsthalle

Max Slevogt: Selbstbildnis als Jäger. Berlin, Max Slevogt

Max Slevogt: Pfalzlandschaft mit der Sonne. München, Galerie Caspari

Max Slevogt: Aus „Die Inseln Wak-Wak“. Lithographie

Max Slevogt: Morgen bei Luxor. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

Max Slevogt: Doppelbildnis. Privatbesitz

Max Slevogt: Selbstbildnis. Radierung

Max Slevogt: Lachsstilleben. München, Galerie Caspari

Leopold Graf von Kalckreuth: Bildnis Justus Brinckmann. Hamburg, Kunsthalle

Leopold Graf von Kalckreuth: Landschaft mit einem Karren. Radierung

Gotthard Kuehl: Altmännerhaus in Lübeck. Berlin, National-Galerie

Walter Leistikow: Grunewaldsee. Berlin, National-Galerie

Heinrich von Zügel: Schafherde. Bremen, Kunsthalle

Max Klinger: Dame auf einem flachen Dach in Rom. Berlin, Privatbesitz

Max Klinger: Tote Mutter. Radierung

Bruno Piglhein: Mädchen mit Katze. München, Sezessions-Galerie

Karl Stauffer-Bern: Bildnis Gustav Freytags. Berlin, National-Galerie

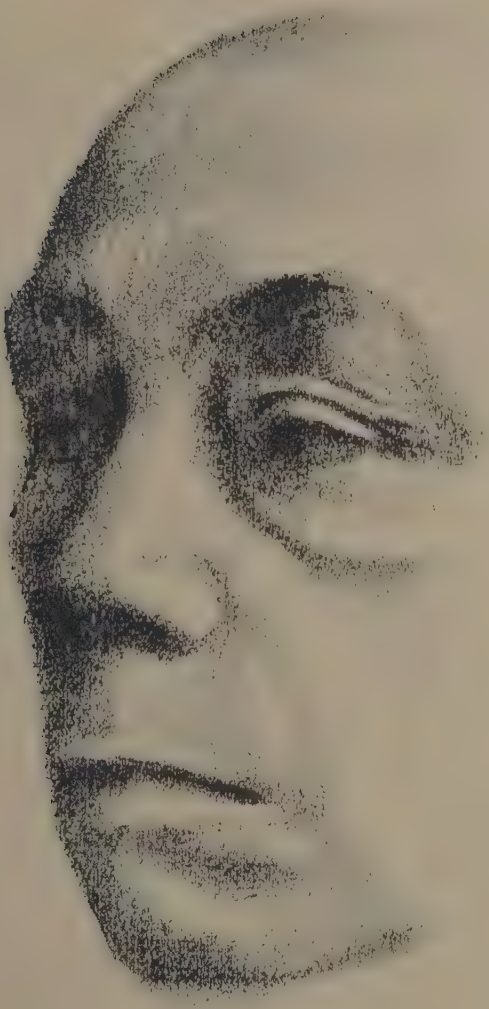
Karl Stauffer-Bern: Bildnis des Dichters Gottfried Keller. Radierung

Hans Purrmann: Interieur. Privatbesitz

Leo von König: Im Café. Berlin, Leo von König

Käthe Kollwitz: Losbruch (Aus „Ein Bauernkrieg"). Radierung

Käthe Kollwitz: Der Tod (Aus „Ein Weberaufstand"), Lithographie



Käthe Kollwitz: Selbstbildnis. Lithographie

Albert Weisgerber: Gesellschaft im Garten. Bremen, Kunsthalle

Ulrich Hübner: Garten in Travemünde. Privatbesitz

Ludwig Dettmann: Ein Windstoß. Privatbesitz

Hugo Vogel: Mutter und Kind. Berlin, National-Galerie

Rudolf Großmann: Bildnis des Schriftstellers Oswald Spengler. Handzeichnung

Rudolf Großmann: Maler unter Bäumen. Bremen, Kunsthalle

Anselm Feuerbach: In den Bergen von Castel Toblino. Berlin, National-Galerie

Anselm Feuerbach: In den Bergen von Castel Toblino – Berlin, National Gallery

Anselm Feuerbach: Iphigenie. Darmstadt, Museum

Anselm Feuerbach: Das Gastmahl des Platon. Karlsruhe, Badische Kunsthalle

Anselm Feuerbach: Medea. München, Neue Pinakothek

Anselm Feuerbach: Nana im weißen Mantel. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum

Anselm Feuerbach: Die Stiefmutter des Künstlers. Berlin, National-Galerie

Arnold Böcklin: Apenninlandschaft. Bremen, Kunsthalle

Arnold Böcklin: Nymphe im Wiesengrund. Berlin, Villa von Wedekind

Arnold Böcklin: Die Entstehung des Feuers. Berlin, Villa von Wedekind

Arnold Böcklin: Zentaur und Nymphe im Walde. Berlin, National-Galerie

Arnold Böcklin: Die Frau des Künstlers. Berlin, National-Galerie

Arnold Böcklin: Die Frau des Künstlers. Berlin, National-Galerie

Arnold Böcklin: Triton und Nereide. Berlin, National-Galerie

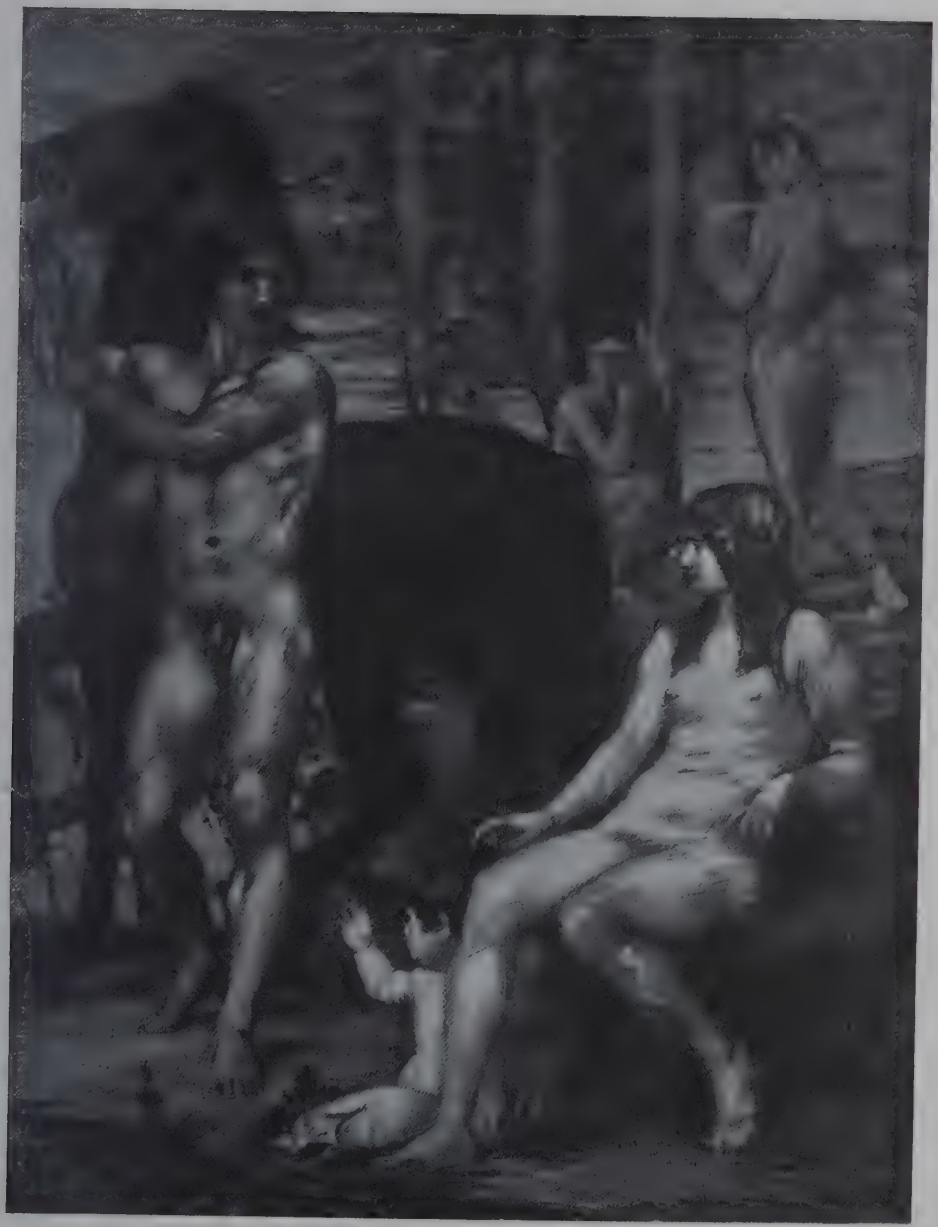
Arnold Böcklin: Der Abenteurer. Bremen, Kunsthalle

Hans von Marées: Das Bad der Diana. München, Neue Staatsgalerie

Hans von Marées: Fischer, ein Boot ins Meer schiebend. Fresko
Neapel, Zoologische Station

Hans von Marées: Zwei Frauen unter Bäumen. Fresko
Neapel, Zoologische Station

Hans von Marées: Abendliche Waldszene. Berlin, National-Galerie



Hans von Marées: Rosseführer und Nymphe. München, Neue Staatsgalerie

Hans von Marées: Der heilige Hubertus. München, Neue Staatsgalerie

Hans von Marées: Der Mann mit der Standarte. Bremen, Kunsthalle

Hans von Marées: Selbstbildnis. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum

Hans von Marées: Doppelbildnis von Hildebrand und Grant
Mannheim, Städtische Kunsthalle

Ludwig von Hofmann: Am Meeresstrand. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum

FRANKREICH

Georges Michel: Landschaft mit Mühlen bei Paris. Elberfeld, Sammlung Lucas

Théodore Rousseau: Sonnenuntergang. Paris, Louvre

Théodore Rousseau: Sumpflandschaft mit Rinderherde. Paris, Louvre

Charles François Daubigny: Obstgarten zur Erntezeit. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Charles François Daubigny: Die Furt. Radierung

Charles François Daubigny: Frühlingslandschaft. Berlin, National-Galerie

Constant Troyon: Ochsen auf dem Weg zur Arbeit. Paris, Louvre

Narcisse Diaz: Waldlandschaft. Paris, Louvre

Jules Dupré: Landschaft mit Bäumen und Weiher

Charles Méryon: Die Apsis von Notre-Dame in Paris. Radierung

Alexandre Gabriel Decamps: Trüffelsucher

Camille Corot: Der Hafen von La Rochelle. Paris, Louvre

Camille Corot: Castel Gandolfo. Paris, Louvre

Camille Corot: Junge auf der Mauer von Villa d'Este in Tivoli

Camille Corot: Die Brücke von Mantes. Paris, Louvre

Camille Corot: Toilette. Paris, Sammlung Désfossés

Camille Corot: Erinnerung an Italien. Radierung

Camille Corot: Badende Frauen. New York, Privatbesitz

Camille Corot: Frauenbildnis. Dresden, Oskar Schmitz

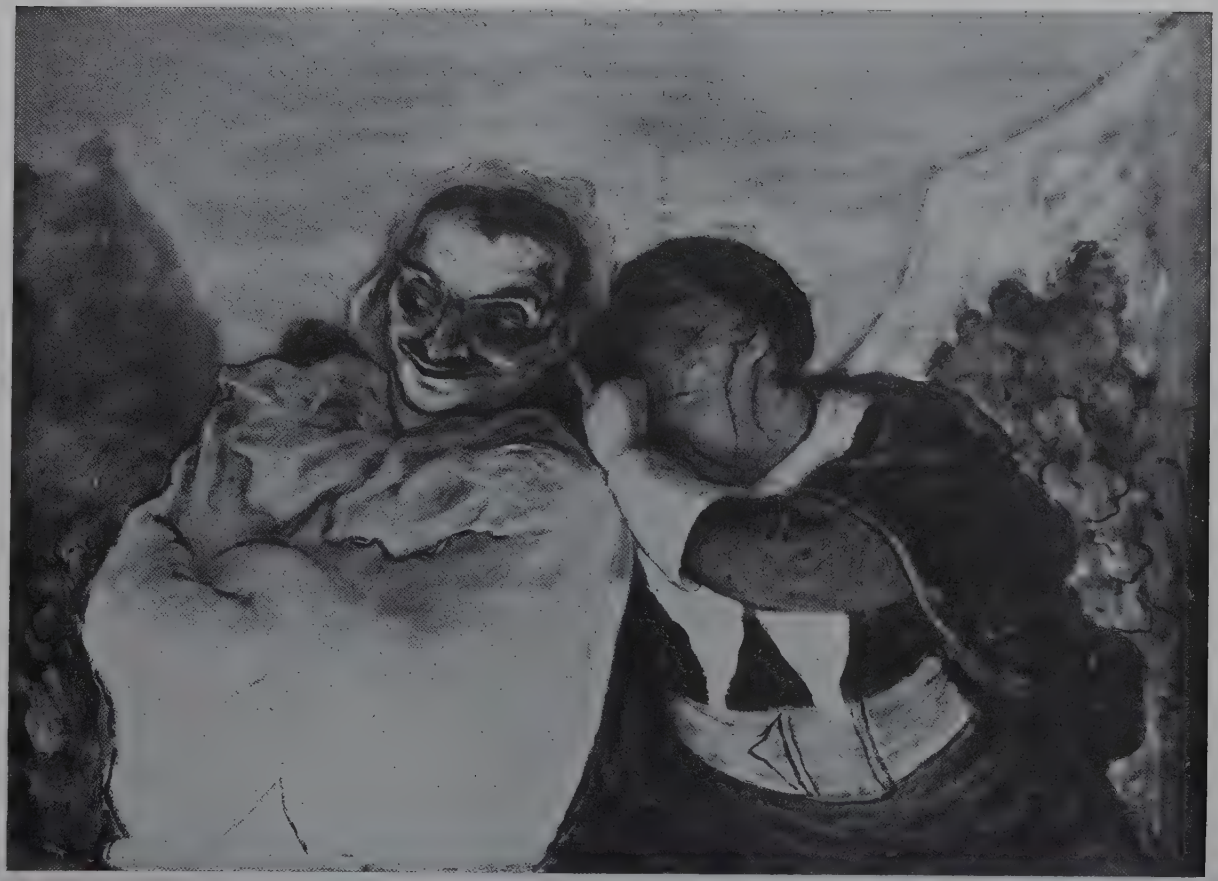
[illegible] im Haar. Paris, Louvre

Camille Corot: Landhaus am Meer. Bremen, Sammlung Wolde

Paul Gavarni: Masken. Kreide-Zeichnung

Paul Gavarni: Die Versucherin. Lithographie

Honoré Daumier: Das Drama. München, Neue Staatsgalerie



Honoré Daumier: Scapin und Crispin. Paris, Louvre

Honoré Daumier: Waggon III. Klasse

Honoré Daumier: Der Kupferstichliebhaber. Paris, Sammlung Viau

Honoré Daumier: Bildnis Hector Berlioz. Versailles, Museum

Honoré Daumier: Die Revolte. Berlin, Sammlung Gerstenberg

Honoré Daumier: Die Waschfrau

Honoré Daumier: Badeszene. Dresden, Oscar Schmitz

Jean François Millet: Die Ährenleserinnen. Paris, Louvre

Henri Harpignies: Mondaufgang. Paris, Musée du Luxembourg

Jean Francois Millet: Die Hirtin. Radierung

Gustave Courbet: Der Verwundete. Paris, Louvre

Gustave Courbet: Ein Begräbnis zu Ornans. Paris, Louvre

Gustave Courbet: Das Atelier des Malers (Allegorie). Paris, Louvre

Gustave Courbet : Schlafende Frau

Gustave Courbet: Venus und Psyche. Berlin, Sammlung Gerstenberg

Gustave Courbet: Äpfel-Stilleben. Haag, Mesdag-Museum

Gustave Courbet: Stürmische See

Gustave Courbet: Der Nußbaum

Gustave Courbet: Landschaft bei Ornans

Gustave Courbet: Dame mit Spiegel. Berlin, Sammlung Alfred Cassirer

Gustave Courbet: Selbstbildnis. Haag, Mesdag-Museum

Gustave Courbet: Landschaft. Hamburg, Kunsthalle

Edouard Manet: Olympia. Paris, Louvre

Edouard Manet: Das Frühstück im Freien. Paris, Louvre

Edouard Manet: Beim Konzert im Tuilerien-Garten. London, Tate Gallery

Edouard Manet: Marcellin Desboutin (L'Artiste). Berlin, Privatbesitz

Edouard Manet: Eva Gonzalès an der Staffelei. London, Tate-Gallery

Edouard Manet: Hafen von Bordeaux

Edouard Manet: Pferderennen. Lithographie

Edouard Manet: Die Bierkellnerin

Edouard Manet: Der Blumenstrauß

Edouard Manet: Bildnis der Rosita Mauri. Berlin, Privatbesitz

Edouard Manet: Im Gewächshaus. Berlin, National-Galerie

Edouard Manet: Das Landhaus des Künstlers in Rueil. Berlin, National-Galerie

Alfred Stevens: Im Atelier. Brüssel, Museum

Mary Cassatt: In der Loge. Amerika, Privatbesitz

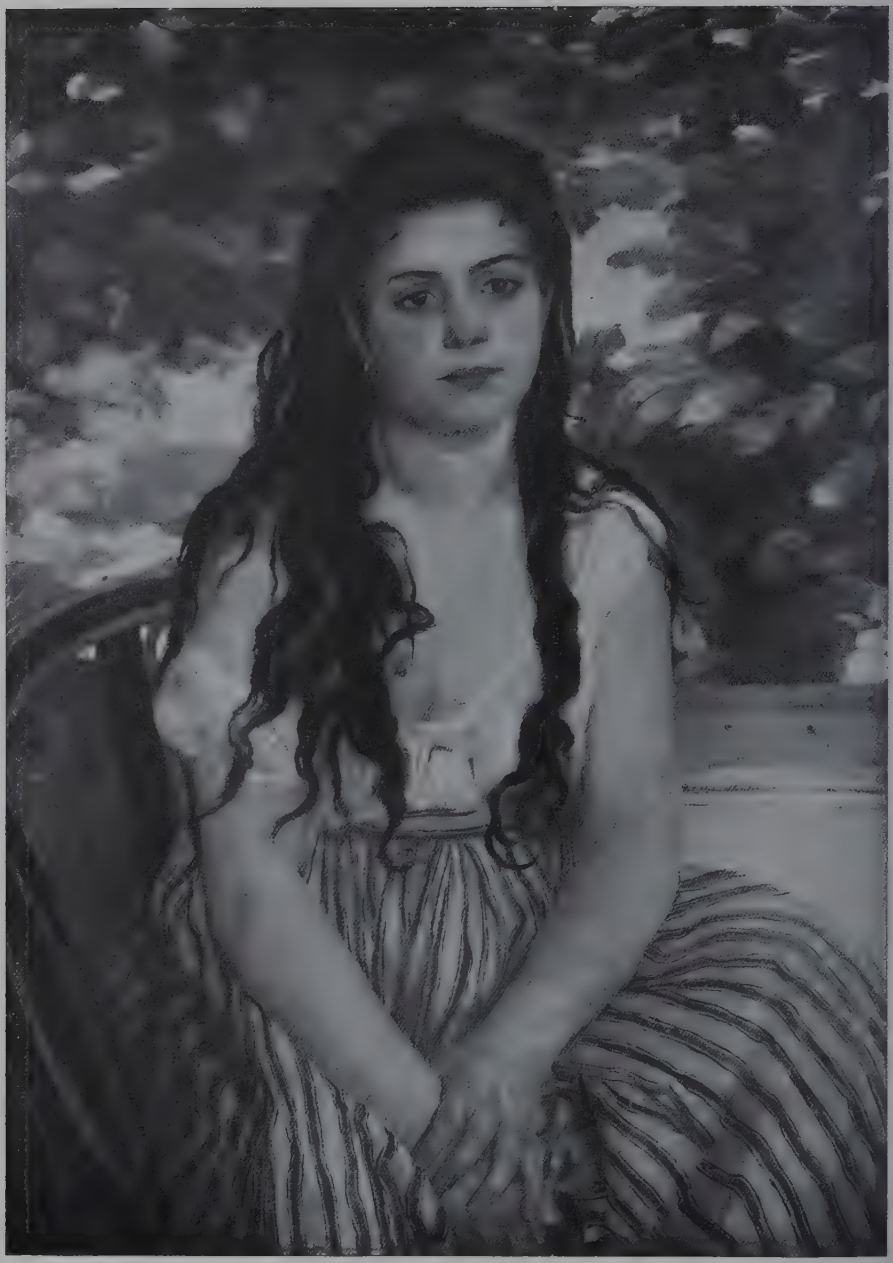
Constantin Guys: „Die Krinoline". Aquarell. Paris, Petit Palais

Jean Louis Forain: Bildnis von Auguste Renoir. Lithographie

Jules Bastien-Lepage: Heuernte. Paris, Musée du Luxembourg

Auguste Renoir: Lise. Essen, Folkwang-Museum

Auguste Renoir: Knabe mit Katze. Berlin, Privatbesitz



Auguste Renoir: Im Sommer. Berlin, National-Galerie

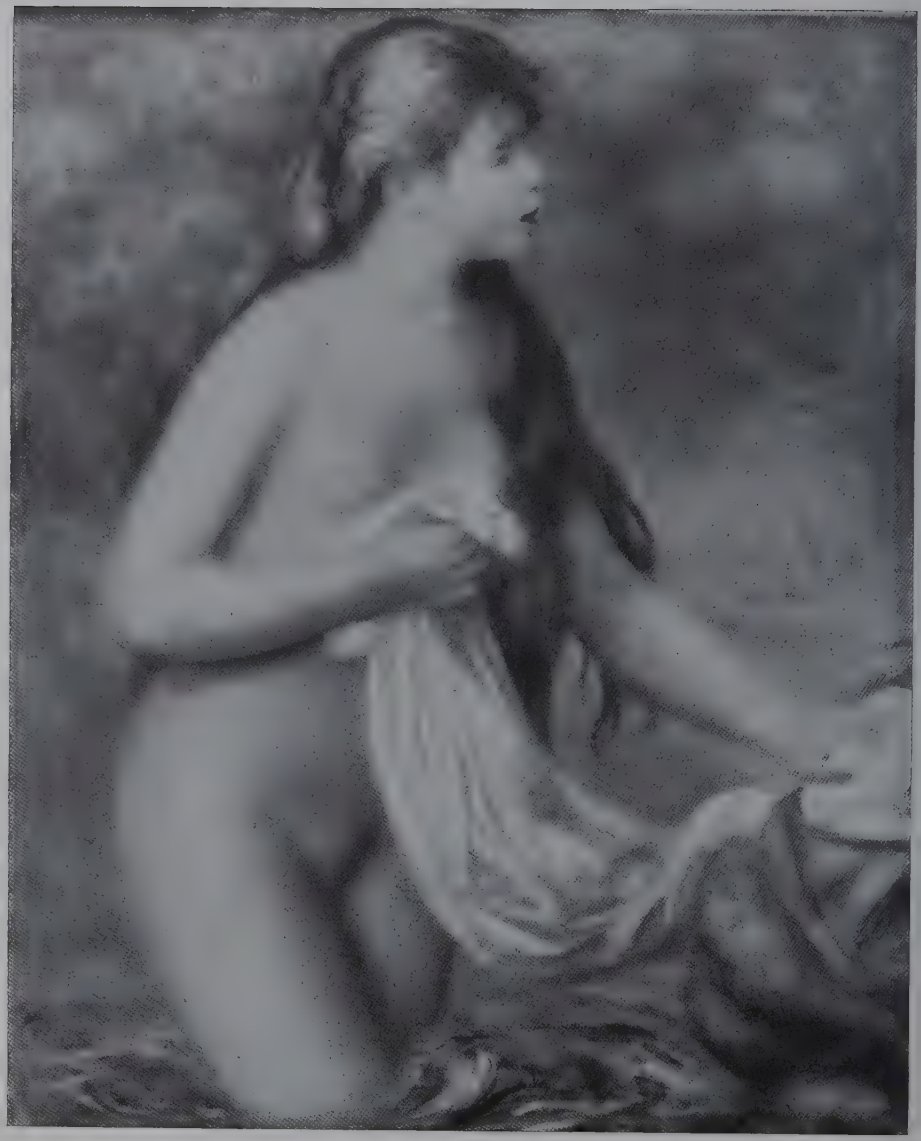
Auguste Renoir: Im Sommer. Berlin, National-Galerie

Auguste Renoir: Am Frühstückstisch im Garten (Frankfurt a. M., Staatliches Kunstinstitut)

Auguste Renoir: Die Loge. Paris, Sammlung Durand-Ruel

Auguste Renoir: Dame beim Tee

Auguste Renoir: Bildnis der Frau Lériaux. Hamburg, Kunsthalle



Auguste Renoir: Badendes Mädchen. Privatbesitz

Auguste Renoir: Blumenstrauß. Bremen, Kunsthalle

Auguste Renoir: Frühstück der Ruderer. Amerika, Privatbesitz

Auguste Renoir: Moulin de la galette. Paris, Musée du Luxembourg

Auguste Renoir: In der Laube

Auguste Renoir: „Die Regenschirme". London, Tate Gallery

Claude Monet: „Camille". Bremen, Kunsthalle

Claude Monet: Die Kirche St. Germain L'Auxerrois in Paris. Berlin, National-Galerie

Claude Monet: Seine-Brücke von Argenteuil

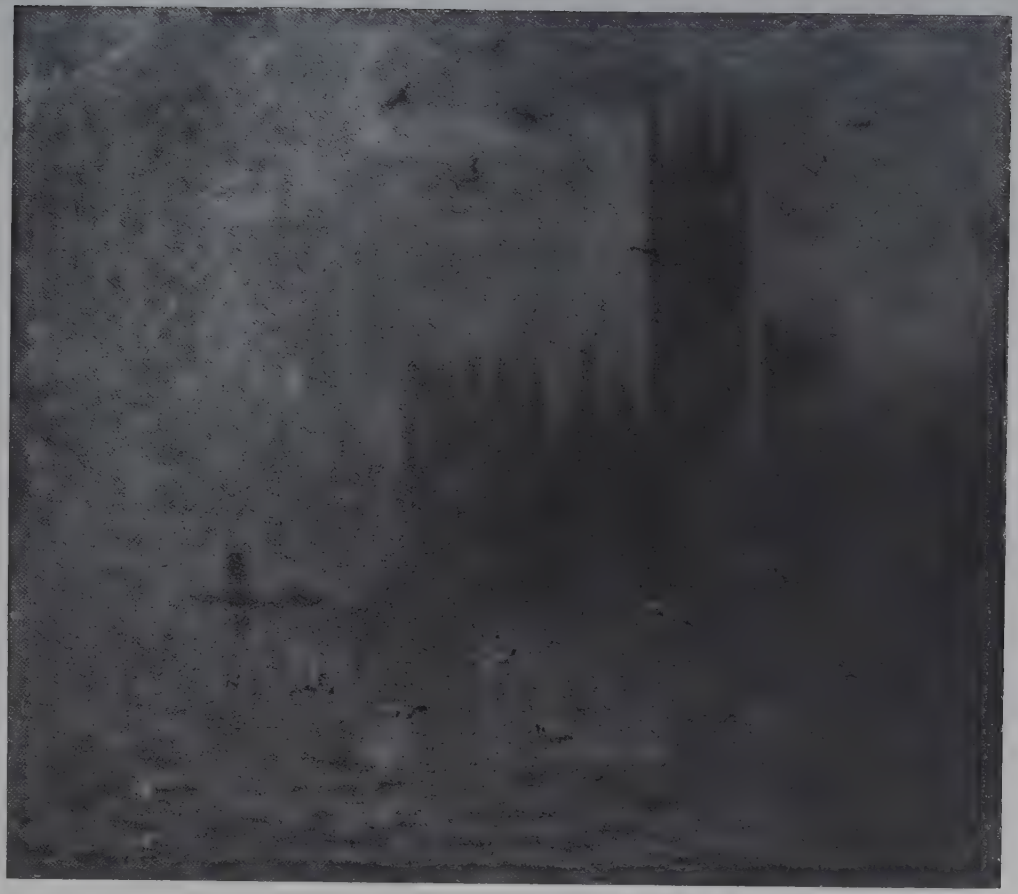
Claude Monet: Sommertag. Berlin, National-Galerie

Claude Monet: Die Badeanstalt. Berlin, Privatbesitz

Claude Monet: Häuser am Wasser in Zaandam. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Claude Monet: Themsebrücke in London. Hamburg, Kunsthalle

Tafel XLI



Claude Monet: Blick auf das Parlamentsgebäude in London, mit Möwen
Moskau, Erstes Staatl. Museum der neuen westlichen Kunst (Sammlung S. J. Schtschukin)

Jean Berthold Jongkind: Die Seine bei Bougival. New York, Sammlung Stransky

Eugène Boudin: Strand von Trouville. New York, Sammlung Stransky

Camille Pissarro: Märzsonne. Bremen, Kunsthalle

Camille Pissarro: Der trommelnde Knabe. Privatbesitz

Camille Pissarro: Geplauder. Privatbesitz

Camille Pissarro: Dächer des alten Rouen mit der Kathedrale. Privatbesitz

Camille Pissarro: Heuernte. Privatbesitz

Camille Pissarro: Ankunft des Niewhavener Dampfers in Dieppe. Berlin, Sammlung Julius Elias

Alfred Sisley : Louveciennes

Alfred Sisley: Überschwemmung bei Port-Marly. Paris, Louvre

Alfred Sisley: Flußlandschaft. Bremen, Sammlung Schütte

Alfred Sisley: Am Ufer des Loing bei Moret

Alfred Sisley: Ansicht von Moret

Edgar Degas: Die jungen Spartiaten. London, Tate Gallery

Edgar Degas: Ballettstunde. Paris, Louvre

Edgar Degas: Ballettprobe auf der Bühne. Paris, Louvre

Edgar Degas: Die Prima Ballerina. Pastell. Paris, Musée du Luxembourg

Edgar Degas: Im Louvre. Radierung

Edgar Degas: Beim Absinth. Paris, Louvre

Edgar Degas: Equipage beim Rennen. Paris, Sammlung Durand-Ruel

Degas: Das junge Jockeys im Rennen (Paris, [illegible])

Edgar Degas, Le Comte Lepic, Place de la Concorde, Berlin, Sammlung Groeninger

Edgar Degas: Beim Pferderennen. Berlin, Privatbesitz

Edgar Degas: Plätterinnen. Dresden, Sammlung Oscar Schmitz

Edgar Degas: Frau im Badebecken

Henri de Toulouse-Lautrec: Junges Mädchen im Atelier. Bremen, Kunsthalle

Henri de Toulouse-Lautrec: Die Toilette. Paris, Musée du Luxembourg

Henri de Toulouse-Lautrec: Dame im Grünen

Henri de Toulouse-Lautrec: Stehende Dame

Henri de Toulouse-Lautrec: Im Tanzlokal. Berlin, Sammlung Gerstenberg

Henri de Toulouse-Lautrec: Madame Réjane und Galipaux
in „Madame sans gêne". Lithographie

Henri de Toulouse-Lautrec: Bildnis des Barons Delaporte. Paris, Privatbesitz

Henri de Toulouse-Lautrec: Das Paar in der Kaschemme

Paul Cézanne: Stilleben (Früchte und Geschirr). Berlin, National-Galerie

Paul Cezanne: Bildnis des Malers Emperaire. Paris, Sammlung Pellerin

Paul Cézanne: Selbstbildnis. Berlin, Sammlung Leo v. König

Paul Cézanne: Die Straße. Berlin, Sammlung Leo v. König

Paul Cézanne: Landschaft bei Aix. Paris, Sammlung Pellerin

Paul Cézanne: Haus im Walde von Fontainebleau

Paul Cézanne: Kartenspieler. Paris, Sammlung Pellerin

Paul Cézanne: Sommertag. Berlin, Max Liebermann

Paul Cézanne: Le Jas de Bouffan. Privatbesitz

Paul Cézanne: Liebesspiel. Lugano, Sammlung C. F. Reber

Paul Cézanne: Badende Frauen. Paris, Sammlung Vollard

Paul Cézanne: Tulpen. Bremen, Sammlung Schütte

Paul Cézanne [illegible], Schätte

Paul Signac: Schiffe im Hafen. Elberfeld, Städtisches Museum

Henri Fantin-Latour: Dichter- und Schriftstellergesellschaft. Paris, Louvre

Pierre Cécile Puvis de Chavannes: Der Friede. Amiens, Museum

Pierre Cécile Puvis de Chavannes: Genoveva wacht über Paris
Paris, Panthéon

Maurice Denis: Die Hochzeit von Kana. Le Vésinet, Kirche

George Pierre Seurat: Badende. London, Tate Gallery

George Pierre Seurat: Promenade

Paul Gauguin: Maori-Frauen. Paris, Privatbesitz

Paul Gauguin: „Contes Barbares". Essen, Folkwang-Kunstmuseum

Paul Gauguin: Landschaft. Hamburg, Dr. C. Melchior

SCHWEIZ / NIEDERLANDE / ITALIEN

DÄNEMARK / SCHWEDEN / NORWEGEN

ENGLAND

Frank Buchser: Bildnis einer Engländerin. Zürich, G. & L. Bollag

Rudolf Koller: Kühe am Seeufer bei Morgenbeleuchtung. Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Barthélemy Menn: Die Meierei. Winterthur, Kunstverein

Otto Frölicher: Harzlandschaft. München, Privatbesitz

Ferdinand Hodler: Das mutige Weib. Zürich, Kunsthaus

Ferdinand Hodler: Rückzug der Schweizer bei Marignano. Zürich, Waffenhalle des Landesmuseums

Ferdinand Hodler: Auszug der Jenenser Studenten 1813. Jena, Universität

Ferdinand Hodler: Eurhythmie. Bern, Kunstmuseum

Ferdinand Hodler: Montblanc. Genf, Galerie Moos

Willem Maris: Enten am Wasser. Hamburg, Kunsthalle

Antonis Mauve: Abendlandschaft. Hamburg, George Behrens

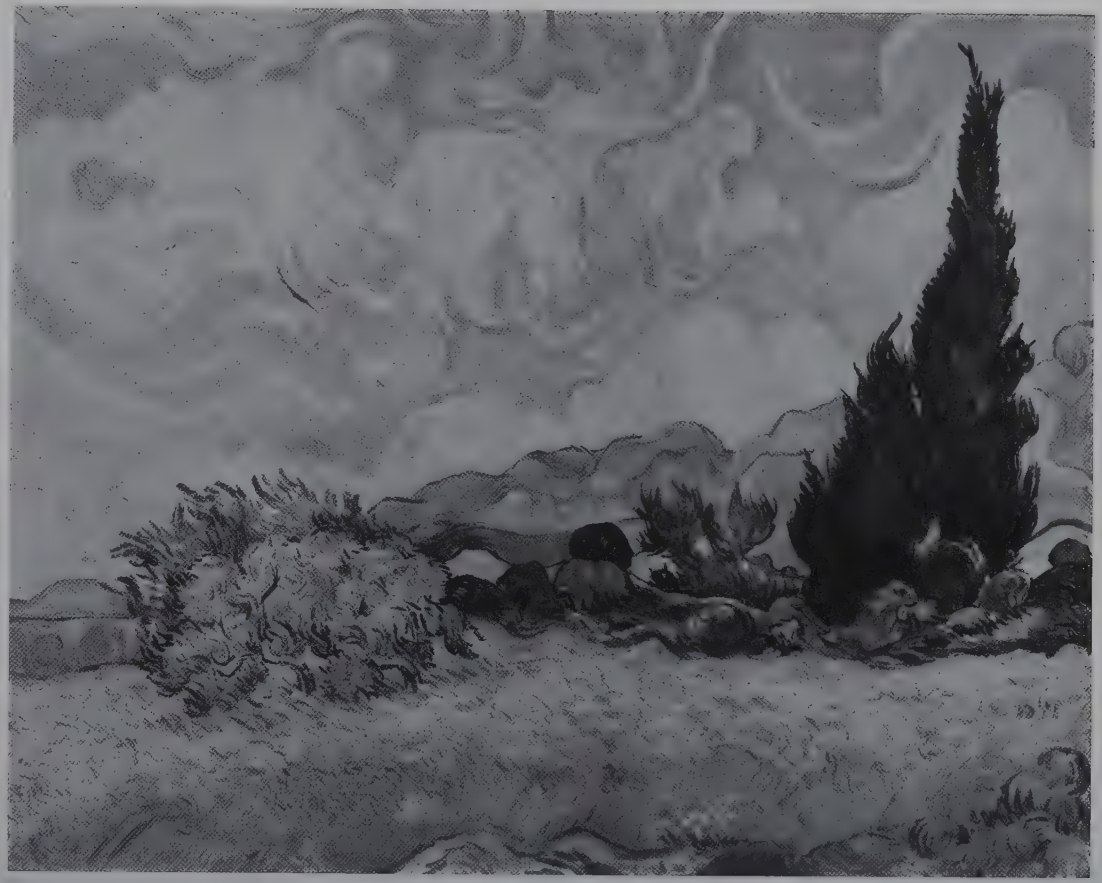
Josef Israels: Allein auf der Welt. Haag, Mesdag-Museum

Vincent van Gogh: Irrenhausgarten. Hamburg, Kunsthalle

Vincent van Gogh: L'Arlésienne

Vincent van Gogh: L'Arlesienne

Vincent van Gogh: Mohnfeld bei Arles. Bremen, Kunsthalle

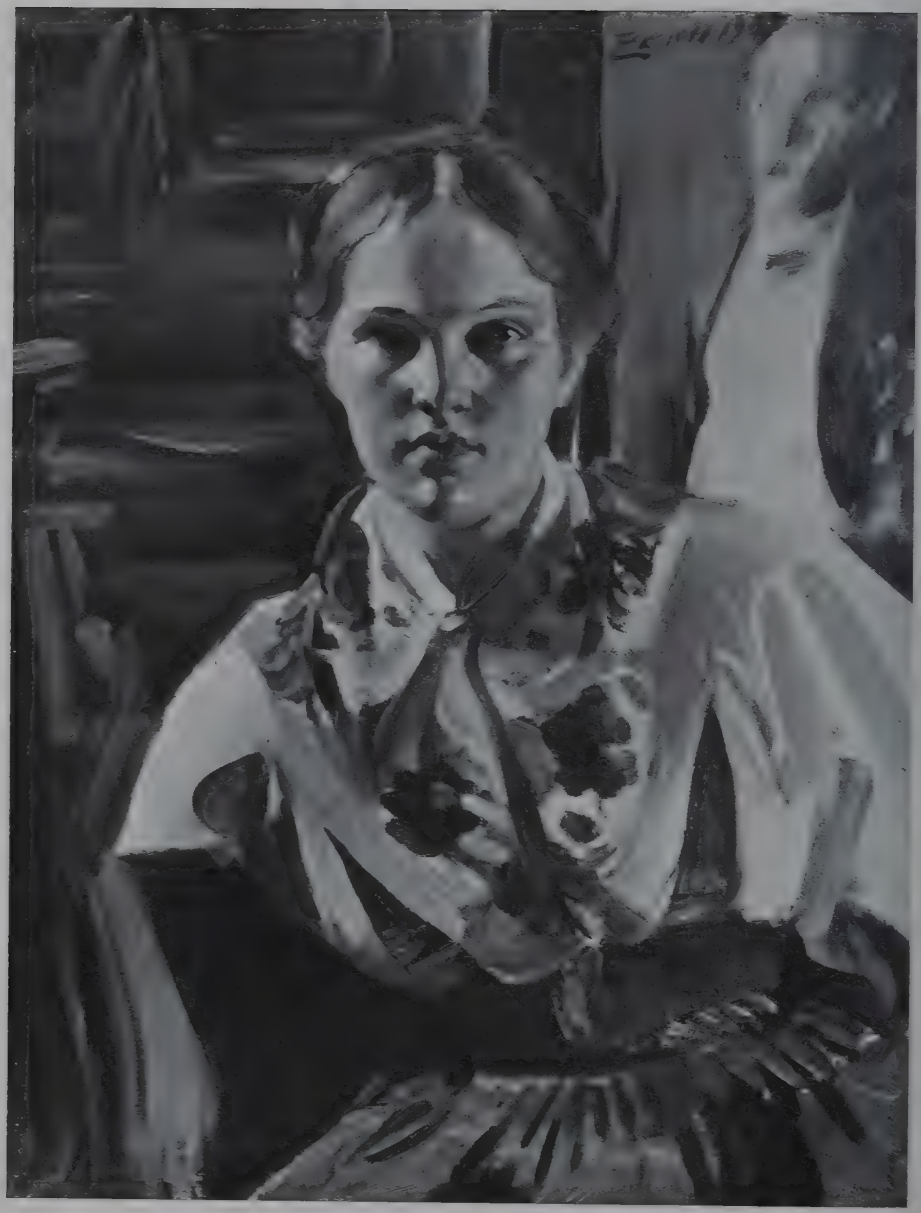


Vincent van Gogh: Landschaft mit Zypressen. London, Tate Gallery

Giovanni Segantini: Pflügen im Engadin. München, Neue Pinakothek

Vilhelm Hammershøi: Sitzende alte Dame. Kopenhagen, Sammlung Hirschsprung

Ernst Josephson: Bildnis der Frau Rubenson. Stockholm, Nationalmuseum



Anders Zorn: Schwedisches Bauernmädchen in Moratracht

Anders Zorn: Zwei badende Mädchen. Radierung

Anders Zorn: Zwei nackte junge Mädchen im Waldgestrüpp

Edvard Munch: Die tote Mutter. Bremen, Kunsthalle

Edvard Munch: Das kranke Mädchen. Oslo, National-Galerie

Edvard Munch: Der Kuß. Berlin, Privatbesitz

Edvard Munch: Bildnis einer stehenden Dame. Hamburg, Kunsthalle

Edvard Munch: Badende Männer. Helsingfors, Museum

Edvard Munch: Haus an der Straße

Edvard Munch: Mädchen auf der Brücke. Dresden, L. W. Gutbier

John Crome: Windmühle auf Mousehold Heath. London, National Gallery

John Crome: Blick auf Mousehold Heath. London, National Gallery

James Ward: Rinderherde in Regents Park. London, Tate Gallery

John Constable: Flatford Mill. London, National Gallery

John Constable: „The Salt Box", Hampstead Heath. London, National Gallery

John Constable: Das Kornfeld. London, National Gallery

John Constable: Bäume bei der Kirche von Hampstead. London, Tate Gallery

John Constable: Die Kathedrale von Salisbury. London, National Gallery

John Constable. Malvern Hall. London, National Gallery.

Richard Parkes Bonington: Die Säule von S. Marco in Venedig
London, National Gallery

Richard Parkes Bonington: Bretonischer Hafen. Bremen, Sammlung Schackow

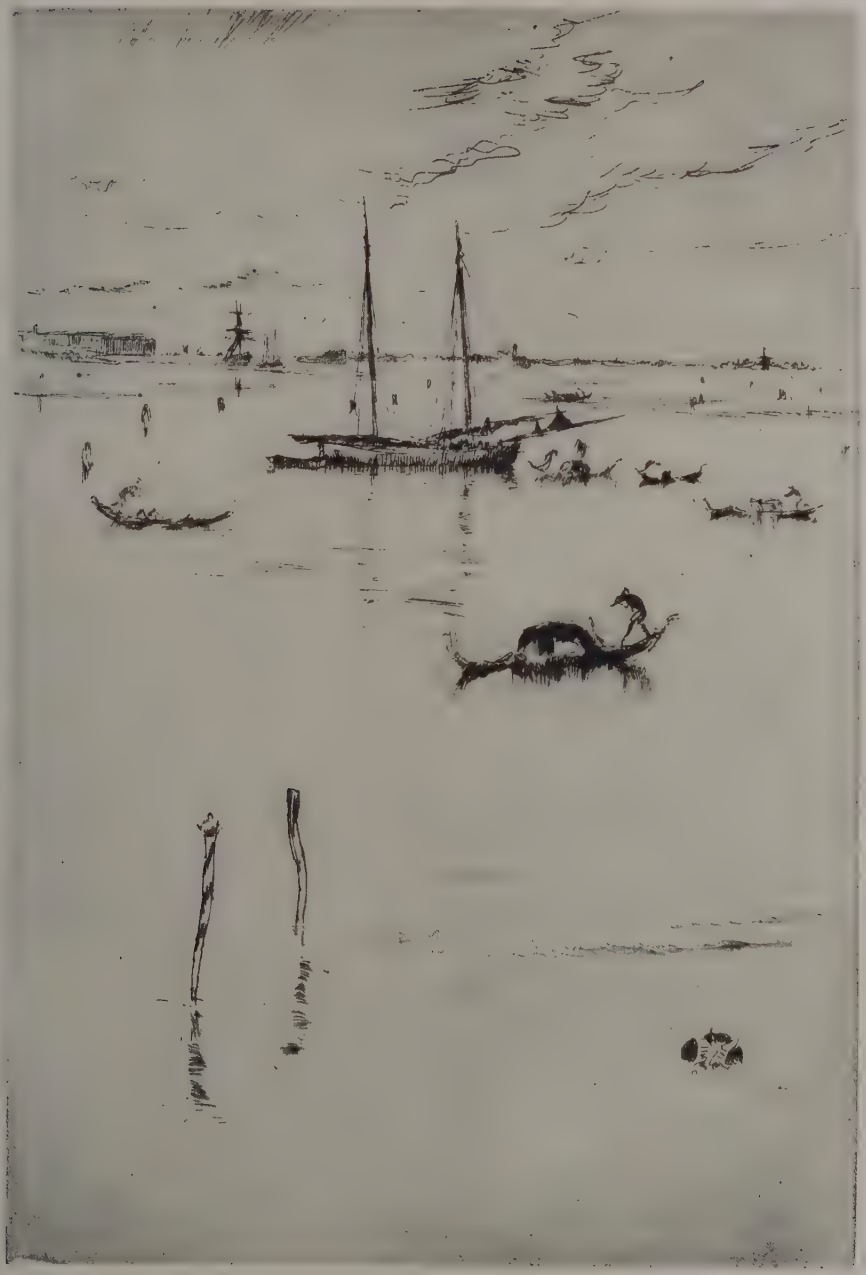
John Sell Cotman: Fährboote auf dem Yare. London, National Gallery

Thomas Barker: Das Kleefeld. London, National Gallery

Francis Seymour Haden: Dame mit Hündchen am Wasser. Radierung

John Everett Millais: Der alte Leibgardist. London, Tate Gallery

James McNeill Whistler: Die alte Battersea-Brücke. London, Tate Gallery



James Mc. Neill Whistler: Am Lido von Venedig. Radierung

James McNeill Whistler: Junges Mädchen in Weiß. London, National Gallery

PLASTIK

Antoine Louis Barye Löwe und Schlange Bronze Paris, Louvre

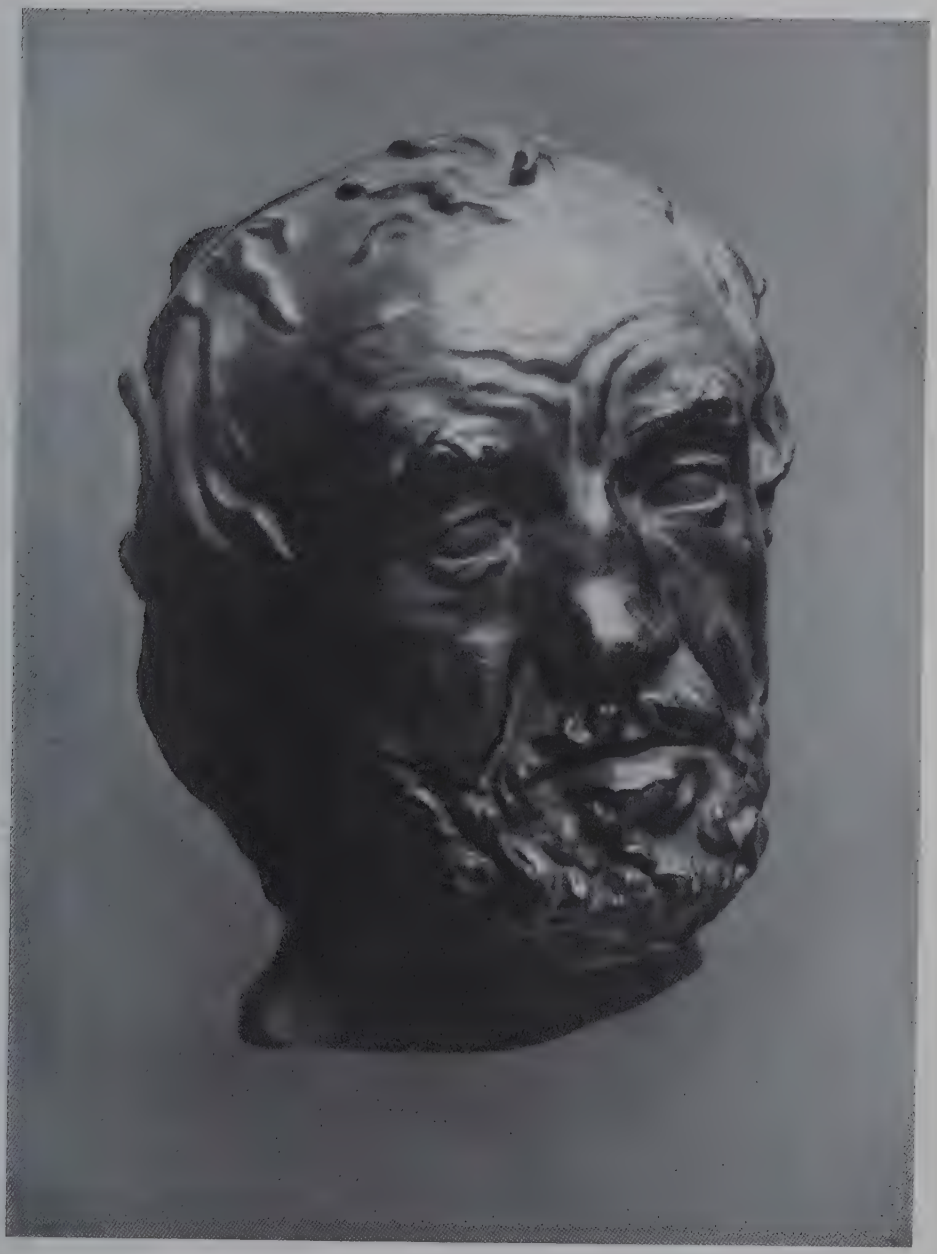
Antoine Louis Barye: Aufrechtstehender Bär. Bronze. Paris, Louvre

Jean Baptiste Carpeaux: Mittelteil der Fontaine de l'Observatoire, Paris

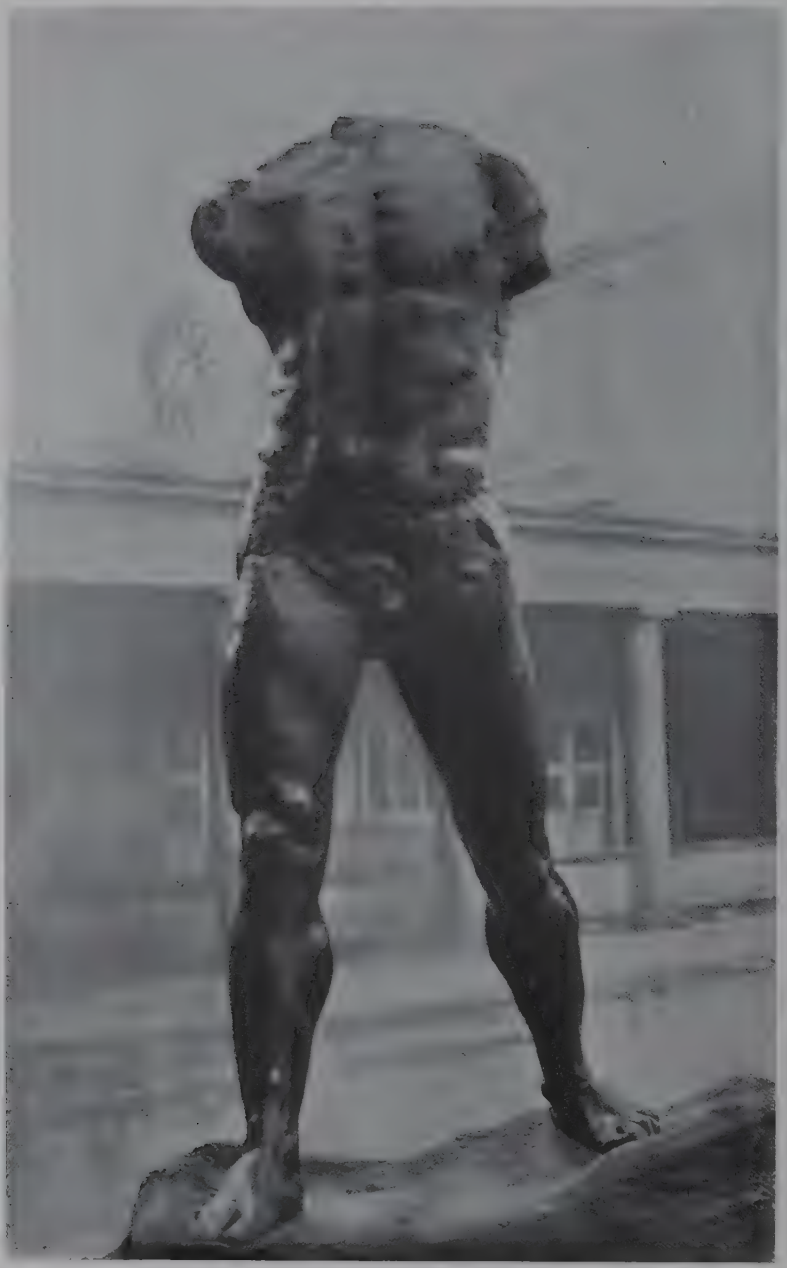
Jean Baptiste Carpeaux: Der Tanz. Original-Gipsmodell. Paris, Louvre

Jean Baptiste Carpeaux: Terrakotta-Kopf. Studie zum „Tanz“
New York, Metropolitan Museum

Jean Baptiste Carpeaux: Der Maler Gérôme



Auguste Rodin: Der Mann mit der zerschlagenen Nase. Paris, Musée Rodin



Auguste Rodin: Torso eines schreitenden Mannes
Paris, Musée Rodin

Auguste Rodin: Balzac-Standbild. Paris, Père-Lachaise-Friedhof

Auguste Rodin: Die Bürger von Calais. Bronze. Paris, Musée Rodin

Auguste Rodin: Balzac-Kopf. Paris, Musée Rodin

Auguste Rodin : Büste des Bildhauers Dalou. Bronze. Bremen, Kunsthalle

Auguste Rodin: Eva. Marmor. Paris, Musée Rodin

Auguste Rodin: Faun und Nymphe. Marmor. Paris, Musée Rodin

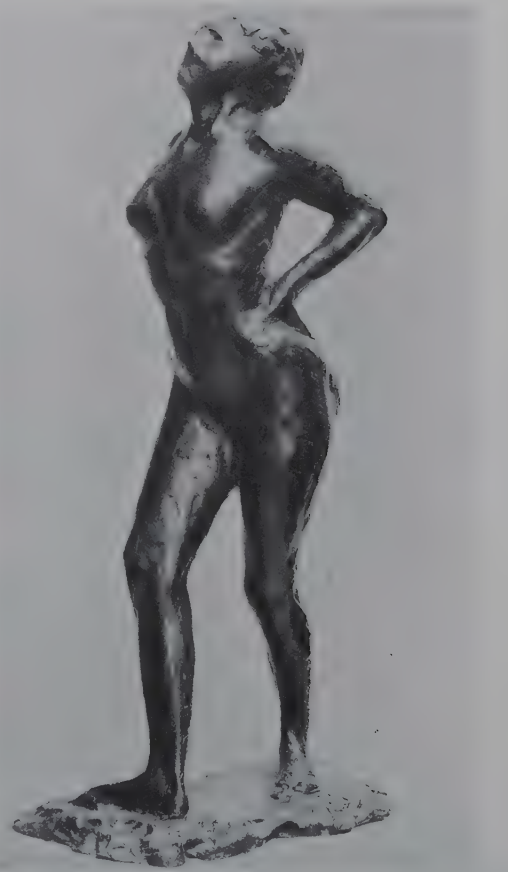
Auguste Rodin: Kopf einer Dame. Marmor. Paris, Musée Rodin

Auguste Rodin: Büste einer Dame. Marmor. Paris, Musée Rodin

Auguste Rodin: Victor Hugo-Denkmal. Marmor. Paris, Palais Royal

Fürst Paul Troubetzkoy: Segantini. Statuette. Berlin, National-Galerie

Edgar Degas: Tänzerin. Bronze
Berlin, National-Galerie



Edgar Degas: Gehende Frau. Bronze
Bremen, Kunsthalle

Auguste Renoir: Venus. Berlin, Hugo Simon

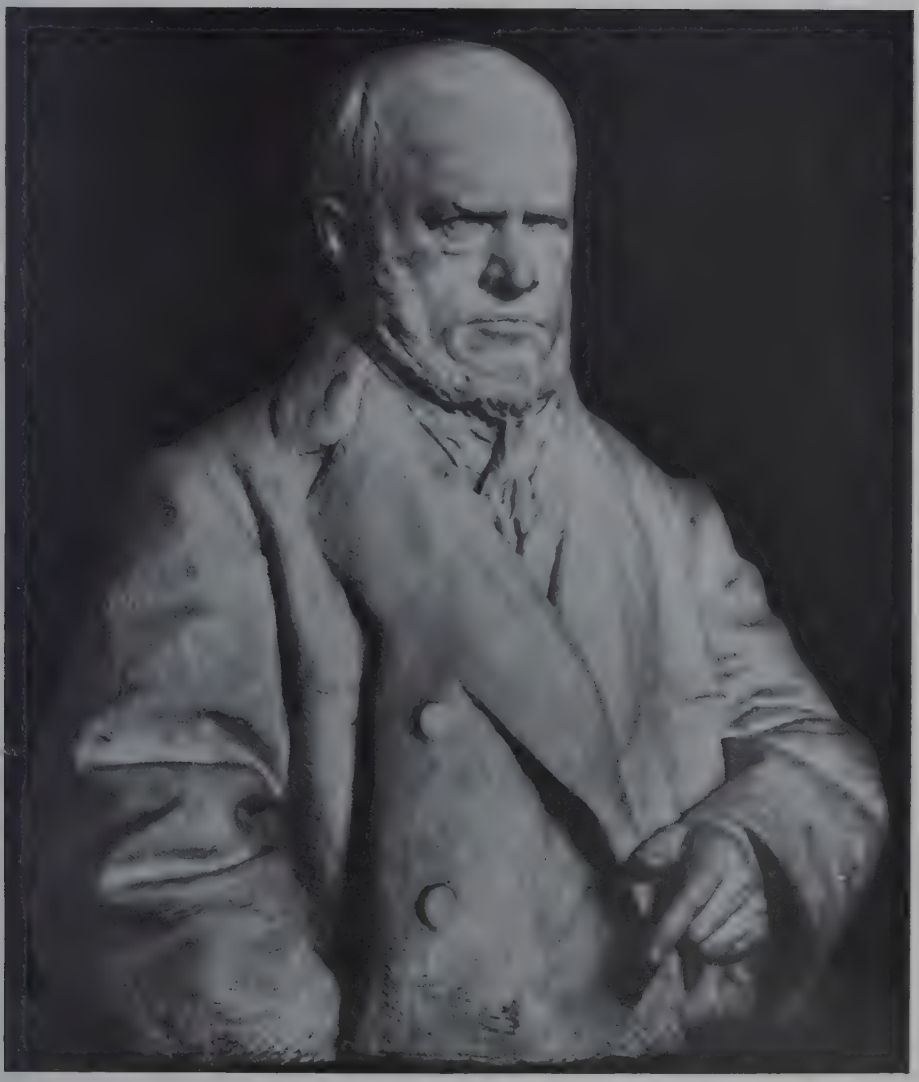
Constantin Meunier: Lastträger. Bronze. Frankfurt a. M., Main-Brücke

Constantin Meunier: Kohlenarbeiterin. Bronze

George Minne: Der Schlauchträger. Bronze. Bremen, Kunsthalle

Adolf von Hildebrand: Jugendlicher Mann. Marmor
Berlin, National-Galerie

Adolf von Hildebrand: Büste der Henriette Hertz. Bronze
Rom, Biblioteca Hertziana



Reinhold Begas: Adolf von Menzel. Marmor. Berlin, National-Galerie

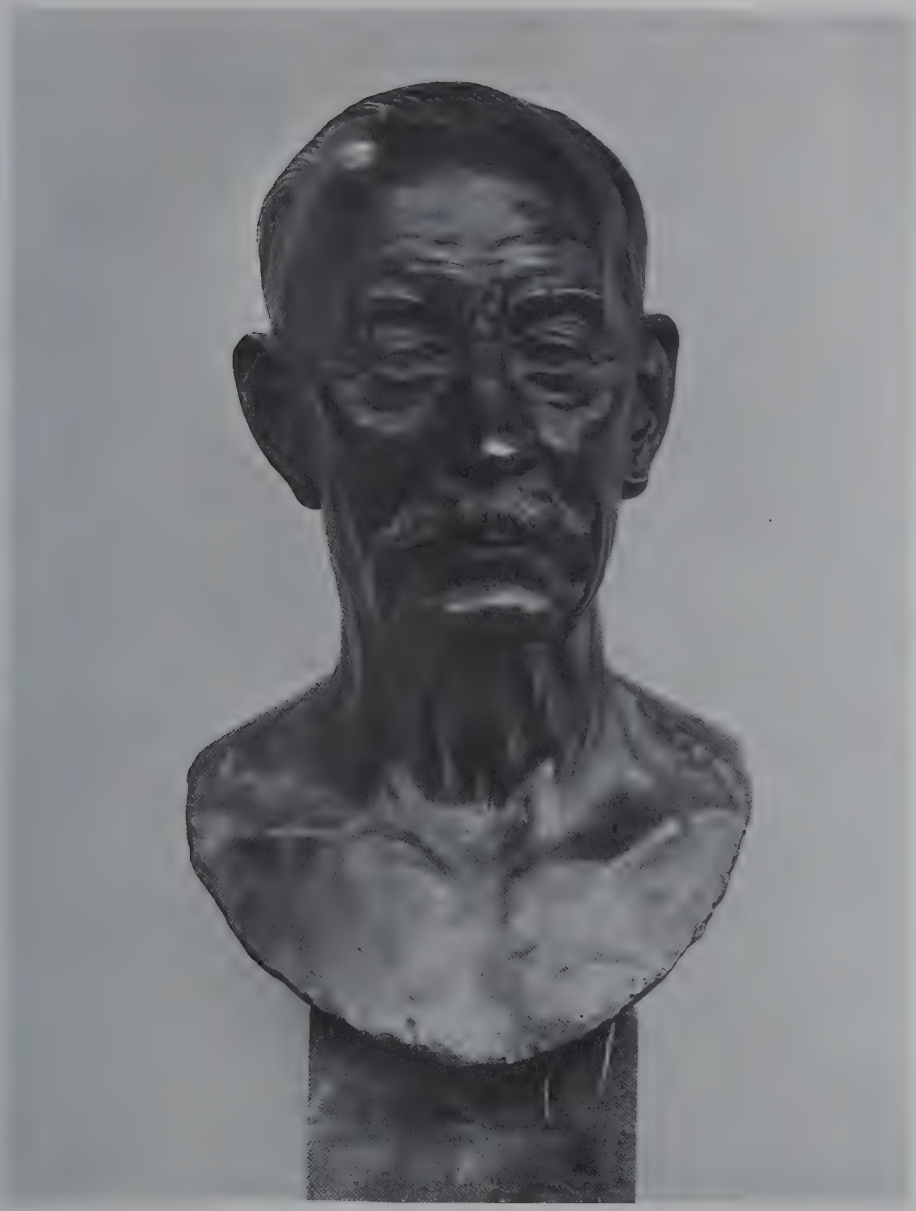
Reinhold Begas: Pan und Psyche. Berlin, Privatbesitz

Reinhold Begas: Der elektrische Funke

Max Klinger: Kauerndes Mädchen. Marmor. Wien, Privatbesitz

Max Klinger: Badendes Mädchen. Marmor
Leipzig, Museum der bildenden Künste

Max Klinger: Bildniskopf Friedrich Nietzsches. Bronze
Weimar, Nietzsche-Archiv



Fritz Klimsch: General Schlieffen. Bronze. Berlin, National-Galerie

Louis Tuaillon: Kaiser-Friedrich-Denkmal. Bronze. Bremen

Louis Tuaillon: Amazone zu Pferde. Bronze. Berlin, National-Galerie

August Gaul: Laufender Strauß. Bronze. Berlin, Sammlung Hugo Simon

August Gaul: Junge Bären. Bronze. Bremen, Kunsthalle

August Gaul: Löwe. Bronze. Berlin, National-Galerie

August Gaul: Bibergruppe. Bronze. Dresden, Oscar Schmitz

August Gaul: Erpel. Bronze

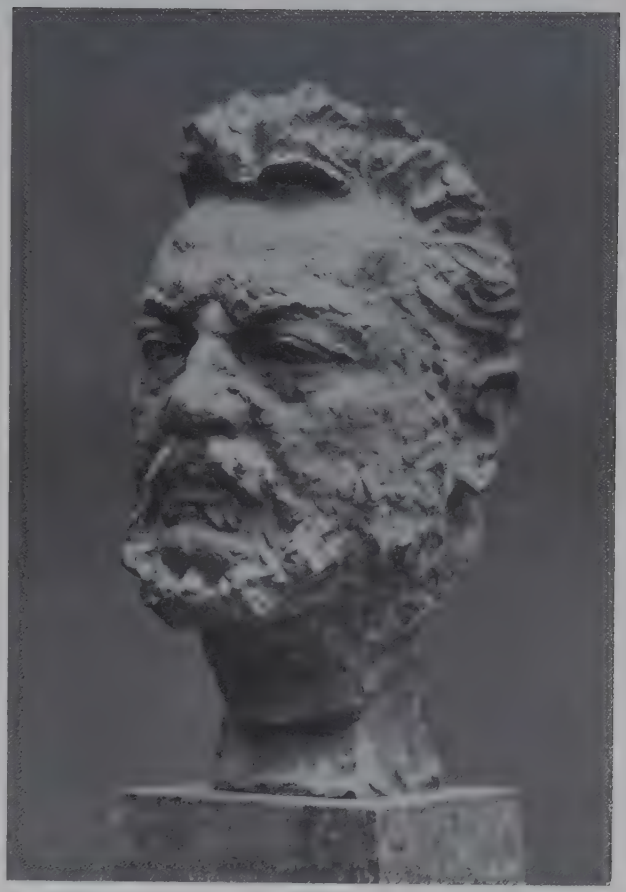
Georg Kolbe: Sklavin. Bronze. Bremen, Kunsthalle

Georg Kolbe: Tänzerin. Bronze. Berlin, National-Galerie

Georg Kolbe: Brunnenfigur. Bronze
Berlin, Hugo Simon

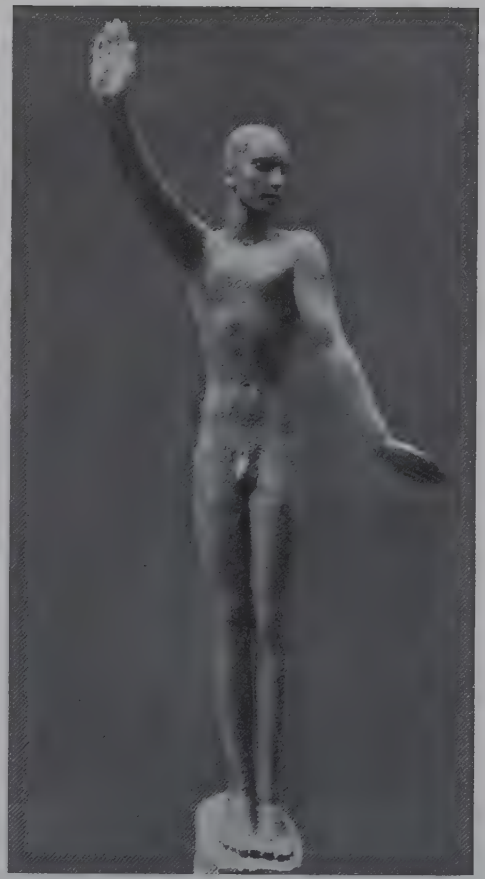
Georg Kolbe: Kauernde Japanerin. Bronze
Bremen, Kunsthalle

Georg Kolbe: Bildnis Ben van der Meer
Dresden, Oscar Schmitz



Georg Kolbe: Bildnis Max Slevogt. Bronze
Bremen, Kunsthalle

Georg Kolbe: Emporsteigende
Im Besitz des Preußischen Staates



Georg Kolbe: Verkündung
Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut

Georg Kolbe: Malaiin
Bremen, Kunsthalle

Renée Sintenis: Fußballspieler

Renée Sintenis: Der Läufer Nurmi

Renée Sintenis: Junger Hund. Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum

Renée Sintenis: Mutwilliges Fohlen. Detroit, Art Institute

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

DEUTSCHLAND

Carl Blechen

Geboren 1798 zu Kottbus, gestorben 1840 zu Berlin. Anfänglich Kaufmann, seit 1822 Schüler der Berliner Akademie, später von Johann Christian Dahl und Kaspar David Friedrich beeinflußt. 1824 Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater zu Berlin. 1831 Professor an der Berliner Akademie.

187. Inneres des ehemaligen Palmenhauses auf der Pfaueninsel bei Potsdam. Zwischen 1832 und 1834. Papier auf Leinwand, 64 × 56 cm. Berlin, National-Galerie.

188. Blick auf Häuser und Gärten. Studie. Leinwand auf Pappe, 20×26 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel I. Das Atelier des Bildhauers Ridolfo Schadow in Rom. Pappe, 21×30 cm. Bremen, Kunsthalle.

189. Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde. Holz, 23 × 32 cm. Berlin, National-Galerie.

Franz Krüger

Geboren 1797 auf der Staatsdomäne Radegast bei Köthen, gestorben 1857 zu Berlin. Pferde- und Bildnismaler, genannt Pferde-Krüger. Besuchte von 1812—1814 die Berliner Akademie, bildete sich aber im wesentlichen durch selbständige Studien nach der Natur in den Marställen der Hohenzollernprinzen. Seit 1825 Professor und preußischer Hofmaler, auch wiederholt (1832, 1837, 1844, 1847 und 1850/51) zur Ausführung zahlreicher Bildnisse an den Hof von Petersburg berufen. Bereiste 1846 Belgien und Paris, siedelte 1848 erst nach Neustadt-Eberswalde und dann nach Dessau über, wo er bis 1850 blieb.

190. Ausritt des Prinzen Wilhelm in Begleitung des Künstlers. 1836. Leinwand, 24 × 31 cm. Berlin, National-Galerie.

191. Prinz August von Preußen. Leinwand, 63 × 47 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel II siehe nach 192.

Karl Steffeck

Geboren 1818 zu Berlin, gestorben 1890 in Königsberg. Historien- und Tiermaler. Besuchte früh die Berliner Akademie, die Ateliers von Franz Krüger und Karl Begas, arbeitete ein Jahr bei Delaroche in Paris und ging 1840 nach Rom, 1842 nach Berlin zurück. Hier entwickelte er eine große Lehrtätigkeit und wurde 1880 als Direktor der Kunstakademie nach Königsberg berufen.

192. Mutterstute mit Fohlen. 1877. Leinwand, 69 × 81 cm. Berlin, National-Galerie.

Franz Krüger

Tafel II. Graf Lottum als Jäger. Lithographie. 241×294 mm.

Eduard Gaertner

Geboren 1801 zu Berlin, gestorben 1877 ebenda. Architekturmaler. Schüler von Karl Gropius in der Prospekt- und Dekorationsmalerei.

193. Die Königsbrücke in Berlin. 1832. Leinwand, 52 × 86 cm. Berlin, National-Galerie.

Johann Christian Dahl

Geboren 1788 zu Bergen, gestorben 1857 zu Dresden. Ging 1811 nach Kopenhagen

auf die Akademie und wurde 1818 als Lehrer an die Dresdner Akademie berufen. Bereiste besonders Süddeutschland und Italien. Auf die Entwicklung der deutschen Landschaftmalerei übte er großen Einfluß aus.

194. Landschaft an der Elbe. 1832. Leinwand, 64 × 95 cm. Elberfeld, Museum.

195. Ansicht von Dresden. Leinwand, 31 × 41 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Christian Friedrich Gille

Geboren 1805 zu Ballenstedt, gestorben 1899 zu Dresden. Schüler der Dresdner Akademie. Tätig in Dresden.

196. Elblandschaft. Studie. Papier auf Pappe, 27 × 37 cm. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie.

Louis Gurlitt

Geboren 8. März 1812 in Altona, gestorben 19. September 1897 in Naundorf bei Schmiedeberg in Schlesien. Erster Unterricht bei Günther Gensler in Hamburg. 1828 bei Siegfried Bendixen, dann an der Kopenhagener Akademie; als Landschafter beeinflußt von Christian Morgenstern und Johann Christian Dahl; fast immer auf Reisen in ganz Europa und im Orient, ließ sich schließlich in Steglitz bei Berlin nieder.

197. Tal bei Sorrent. 1854. Leinwand, 87 × 128 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Friedrich Georg Kersting

Geboren 1783 zu Güstrow, gestorben 1847 zu Meißen. Studierte an der Kopenhagener Akademie und in Dresden. Kämpfte als Freiwilliger 1813 im Lützowschen Korps. Wurde später Vorsteher der Abteilung für Malerei an der Porzellanmanufaktur Meißen.

198. Kaspar David Friedrich in seinem Atelier. Leinwand, 51 × 40 cm. Berlin, National-Galerie.

Johann August Krafft

Geboren 28. April 1798 in Altona, gestorben 19. Dezember 1829 in Rom. Besuchte 1816—1819 die Kopenhagener Akademie, war 1820 in Dresden, später in München und Wien (1823—1826), kam 1826 nach Rom.

199. Bildnis des Müllers Jacob Wilder. 1819. Leinwand, 47 × 39 cm. Hamburg, Kunsthalle. (Früher Julius Oldach zugeschrieben.)

Kaspar David Friedrich

Geboren 1774 zu Greifswald, gestorben 1840 zu Dresden. Schüler des Universitäts-Zeichenlehrers Quistorp in Greifswald, der Akademien in Kopenhagen und Dresden. Später Professor an der Akademie in Dresden.

200. Hafen von Greifswald nach Sonnenuntergang. Um 1808—1812. Leinwand, 94 × 74 cm. Hamburg, Kunsthalle.

201. Frau am Fenster. Um 1818. Leinwand, 44 × 37 cm. Berlin, National-Galerie.

Johann Heinrich Ferdinand von Olivier

Geboren 1785 zu Dessau, gestorben 1841 zu München. Schüler von Mechau in Dresden, weitergebildet in Paris. Seit 1811 in Wien, seit 1828 in München, wo er 1833 Generalsekretär und Professor der Kunstgeschichte an der Akademie wurde.

202. Das Kapuzinerkloster bei Salzburg. 1826. Holz, 68 × 54 cm. Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

Rudolf Friedrich Wasmann

Geboren 1805 zu Hamburg, gestorben 1886 zu Meran. Bildete sich auf der Dresdener Akademie bei Näke, in München 1829/30 und, nach einem ersten Aufenthalt in Tirol 1830/31, in Rom im Verkehr mit Overbeck, Janßen, E. Speckter u. a. 1832—1835. Tätig zu München 1835—39, Bozen, Hamburg 1828, 1843—1846, 1849; seit 1846 ansässig in Meran.

203. Meraner Blumengarten. Papier, 40 × 34 cm. Hamburg, Kunsthalle.

204. Meran im Schnee. Papier, 26 × 38 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Christian Ernst Bernhard Morgenstern

Geboren 1805 zu Hamburg, gestorben 1867 zu München. Lernte bei Suhr und Bendixen in Hamburg, auf der Kopenhagener (1828) und kurze Zeit (1829) auf der Münchener Akademie. Studienreisen: Rußland, Norwegen, Schweden, Harz, Oberbayern, Schweiz, Elsaß, Oberitalien, Helgoland usw. Tätig zu Hamburg und München.

205. Haus im Walde bei Kopenhagen. 1828. Leinwand, 29 × 33 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Ferdinand von Rayski

Geboren 22. Oktober 1807 in Pegau in Sachsen, gestorben 23. Oktober 1890 in Dresden. Anfangs Schüler von Traugott Faber in Dresden, besuchte er während seiner Kadettenzeit die Dresdener Akademie, diente von 1825—1829 als Leutnant. Seit 1829 ausschließlich Maler in Dresden und Hannover, 1834/35 in Paris. Einfluß von Horace Vernet und Paul Delaroche. Seit 1835 in Deutschland ansässig, meistens in Dresden und auf den Schlössern des sächsischen Adels.

206. Bildnis des Kammerherrn Graf Zech-Burkersroda. 40er Jahre. Leinwand, 143 × 112 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

Josef Kriehuber

Geboren 1801 zu Wien, gestorben 1876 ebenda. Schüler der Wiener Akademie unter Füger. Berühmt als Miniaturmaler, als solcher mit Daffinger rivalisierend. Seit den dreißiger Jahren der gesuchteste Bildnis-Lithograph Wiens. Er soll über 7000 Personen porträtiert haben.

Tafel III. Bildnis Franz Liszts. Lithographie. 1838. 188 × 182 mm.

Johann Georg Valentin Ruths

Geboren 1825 zu Hamburg, gestorben 1905 ebenda. Zuerst Kaufmann und Lithograph. Studierte auf der Düsseldorfer Akademie bei J. W. Schirmer (1851—54). Studienreisen durch die Schweiz nach Italien (1855—57; besonders Rom, Albaner- und Sabinergebirge), Norddeutschland, Harz, Lüneburger Heide, Umgegend von Hamburg usw. Seit 1857 in Hamburg tätig.

207. See vor Rügen. 1865. Pappe, 37,5 × 53,5 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Hans Speckter

Geboren 1848 zu Hamburg, gestorben 1888 ebenda. Lernte bei Pauwels auf der Weimarer Kunstschule (1866—1869) und in München (1872—1874). Studienreise: Italien 1875/76. Tätig in Hamburg.

208. Galerie im Hamburger Stadttheater. Um 1880. Pappe, 20 × 30 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Günther Gensler

Geboren 1803 zu Hamburg, gestorben 1884 zu Hamburg. Schüler von Gerdt Hardorff d. Ä. in Hamburg; studierte seit 1829 die Dresdner Galerie, ging 1837 nach Holland, 1844 nach Rom, 1856 und 1858 nach Paris. Tätig in Hamburg, 1850 bis 1868 Zeichenlehrer am Johanneum.

209. Die Mitglieder des Hamburger Künstlervereins. 1840. Leinwand, 153 × 186 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Jakob Gensler

Geboren 1808 zu Hamburg, gestorben 1845 ebenda. Lernte bei Gerdt Hardorff d. Ä. in Hamburg, bei Wilhelm Tischbein in Eutin (1824—1826), auf der Münchener (seit 1828) und Wiener (seit 1830) Akademie. Seit 1831 tätig in Hamburg. Studienreisen: Tirol und Salzburg (während der Münchener Zeit), Belgien und Holland (1841).

210. Ansicht von Pöcking. Studie. 1829. Papier, 10 × 17,4 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Wilhelm von Kobell

Geboren 1766 zu Mannheim, gestorben 1853 in München. Bildnis- und Schlachtenmaler, Graphiker. Sohn des Malers

Ferdinand Kobell. Studierte in Düsseldorf und bildete sich unter dem Einfluß der Niederländer des 17. Jahrhunderts aus. Wurde 1808 Professor an der Münchener Akademie und besuchte von dort aus Wien und Paris.

Tafel IV. Blick auf München. Radierung. 1818. 124×194 mm.

211. Landschaft bei Schorndorf. 1815. 49×52 cm. Elberfeld, Museum.

Max Josef Wagenbauer

Geboren 1774 in Markt Gräfing in Oberbayern, gestorben 1829 in München. Schüler von Dorner und Männlich. Seit 1815 Inspektor der Zentral-Gemäldegalerie in München.

212. Rinder auf der Weide. 1817. Holz, 23×33 cm. Bremen, Kunsthalle.

Teutwart Schmitson

Geboren 1830 zu Frankfurt am Main, gestorben 1863 zu Wien. Landschafts- und Tiermaler. Bildete sich selbständig in Frankfurt bis 1854 aus, zog dann nach Düsseldorf und 1856 nach Karlsruhe. Nahm nach verschiedenen Reisen in Belgien, Holland, Italien und einem Aufenthalt in Berlin (1858—1860) seinen Wohnsitz 1861 in Wien.

213. Rinder und Pferde auf der Weide. Leinwand, 87×147 cm. Berlin, National-Galerie.

Heinrich Bürkel

Geboren 1802 zu Pirmasens, gestorben 1869 zu München. Anfangs Kaufmann, dann Schüler der Münchener Akademie. Tätig 1829—1832 in Rom, sonst in München.

214. Der wütende Stier. Leinwand, 42×49 cm. Bremen, Kunsthalle.

Gregor von Bochmann

Geboren 1850 auf dem Gute Nehat in Estland. Landschaftsmaler. Bildete sich an der Düsseldorfer Akademie und auf Reisen nach den Niederlanden aus. Lebt in Düsseldorf.

215. Auf der Weide. 1877. Leinwand, 34×55 cm. Elberfeld, Museum.

August von Pettenkofen

Geboren 1822 in Wien, gestorben 1889 ebenda. Genre- und Landschaftsmaler. Schüler der Wiener Akademie 1837—1840 unter L. Kupelwieser, dann, nach kurzem Militärdienst in Italien, unter Eybls Einfluß in Wien, darauf besonders während eines längeren Aufenthaltes in Paris seit 1852, durch das Studium Meissoniers u. a., endlich auf vielen Reisen weitergebildet.

216. Rastende Zigeuner. Holz, 35×57 cm. Berlin, National-Galerie.

Karl Buchholz

Geboren 1849 zu Weimar, gestorben 1889 ebenda. Schüler der Weimarer Kunstschule. Tätig in Weimar.

217. Vorfrühling im Webicht bei Weimar. 1876. Leinwand, 51,5×75,5 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Rudolf von Alt

Geboren 1812 zu Wien, gestorben 1905 ebenda. Schüler seines Vaters, des Landschafters Jakob Alt, und der Wiener Akademie. Von 1828 Reisen in alle österreichischen Länder, Italien, die Krim usw.

218. Blick aus der Wohnung des Künstlers in der Alservorstadt. 1872. Aquarell auf Papier, 28×39 cm. Wien, Österreichische Galerie.

Eugen Jettel

Geboren 1845 zu Johnsdorf (Mähren), gestorben 1901 in Lussingrande. Landschaftsmaler, Schüler von Albert Zimmermann an der Wiener Akademie, von Pettenkofen beeinflußt. Bereiste Ungarn, Italien und Frankreich, wo er sich an Rousseau und Daubigny anschloß.

219. Der Gänseteich. 1898. Karton, 66×94 cm. Wien, Österreichische Galerie.

Emil Jakob Schindler

Geboren 1842 zu Wien, gestorben 1892 auf Sylt. Schüler der Wiener Akademie unter Albert Zimmermann, bildete sich an den alten Niederländern und an den Meistern der Schule von Fontainebleau.

Tätig in Wien und auf Reisen in Holland, Italien und Dalmatien.

220. Kaisermühlen. Holz, 45×68 cm. Wien, Österreichische Galerie.

Tina Blau-Lang

Geboren 1845 in Wien, gestorben ebenda 1916. Studierte in Wien und München, unternahm Studienreisen nach Ungarn, Italien und Holland. Als Gattin des Tiermalers Heinrich Lang lebte sie von 1883 bis 1891 in München und übersiedelte nach seinem Tode nach Wien.

221. Frühling im Prater. 1882. Leinwand, 214×291 cm. Wien, Österreichische Galerie.

Erasmus Engert

Geboren 1796 zu Wien, gestorben 1871 ebenda. Hauptsächlich Zeichner und Gemälderestaurator. Schüler der Wiener Akademie, später Kustos der Akademischen Galerie und bis zu seinem Tode Direktor der Belvedere-Galerie.

222. Im Hausgarten. Zwanziger Jahre. Leinwand, 31×25 cm. Berlin, National-Galerie.

Georg Ferdinand Waldmüller

Geboren 1793 zu Wien, gestorben 1865 ebenda. Schüler von Maurer und Lampi, wesentlich aber autodidaktisch gebildet.

223. Bildnis der Mutter des Künstlers. 1830. Leinwand, 94×75 cm. Wien, Österreichische Galerie.

224. Große Praterlandschaft. 1849. Holz, 64×92 cm. Wien, Österreichische Galerie.

225. Blick auf Ischl. 1838. Holz, 43×57 cm. Berlin, National-Galerie.

Franz von Defregger

Geboren 1835 zu Dölsach im Pustertal, gestorben 1921. Anfänglich, bis 1860 Landwirt. Als Künstler zunächst unter dem Bildhauer Stolz in Innsbruck, dann an der Münchener Akademie (unter Piloty) und in Paris ausgebildet. Lebte in München.

226. Almlandschaft. 1880. Leinwand, 68×130 cm. Berlin, National-Galerie.

Andreas Achenbach

Geboren 1815 zu Kassel, gestorben 1910 zu Düsseldorf. Schüler der Akademie in Düsseldorf, besonders J. W. Schirmers. Nach ausgedehnten Reisen, die ihn wiederholt nach Holland und Skandinavien führten, ließ er sich 1845 in Düsseldorf nieder.

227. Westfälische Wassermühle. 1863. Holz, 71×91 cm. Bremen, Kunsthalle.

Oswald Achenbach

Geboren 1827 zu Düsseldorf, gestorben 1901 ebenda. Schüler seines Bruders Andreas. Lebte in Düsseldorf und Italien.

228. Italienischer Klostergarten. Leinwand, 54×70 cm. Hamburg, Kunsthalle.

229. Rheindampfer. Um 1880. Leinwand, 26×39 cm. Berlin, Benno von Achenbach.

Johann Peter Hasenclever

Geboren 1810 zu Remscheid bei Solingen, gestorben 1853 zu Düsseldorf. Schüler der Düsseldorfer Akademie, besonders W. Schadows, ging 1838 nach München und arbeitete mit dem Blumenmaler Preyer, mit dem zusammen er 1840 nach Oberitalien reiste. Kehrte später nach Düsseldorf zurück.

230. Weinprobe im Keller. 1843. Leinwand, 73×102 cm. Berlin, National-Galerie.

Benjamin Vautier

Geboren 1829 zu Morges (Waadtland), gestorben 1898 zu Düsseldorf. Genremaler. Studierte in Genf bei Hébert und Lugardin, kam 1850 auf die Düsseldorfer Akademie (besonders unter R. Jordans Einfluß), vollendete 1856/57 seine Studien in Paris und ließ sich in Düsseldorf nieder.

231. Der Gang zum Standesamt. Leinwand, 42×60 cm. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum.

Franz Xaver Winterhalter

Geboren in Menzenschwand bei St. Blasien im Schwarzwald 1806, gestorben in

Frankfurt a. M. 1873. Schüler des Herderschen Instituts in Freiburg i. Br., der Münchener Akademie und von Stieler, weitergebildet namentlich in Paris. Tätig in Paris.

232. Der Künstler und sein Bruder Hermann in Paris. 1840. Leinwand, 82×71 cm. Berlin, Galerie Tikotin.

Ludwig Knaus

Geboren 1829 in Wiesbaden, gestorben 1910 in Berlin. Genre- und Porträtmaler. Bildete sich an der Düsseldorfer Akademie unter K. Sohn und W. Schadow (1845 bis 1852) aus. Von 1852—1860 mit einjähriger Unterbrechung (1857/58 Reise nach Italien) in Paris. Lebte in Wiesbaden, Berlin und in Düsseldorf. Leitete von 1874—1884 ein Meisteratelier an der Berliner Akademie.

233. Bildnis eines Mädchens. 1873. Privatbesitz.

Theodor Hosemann

Geboren am 24. September 1807 in Brandenburg, gestorben am 15. Oktober 1875 in Berlin. Sittenbildmaler. Seit 1816 in Düsseldorf, Schüler der Akademie. Wandte sich auf Eduard Meyerheims Veranlassung der Malerei zu. 1857 Lehrer an der Berliner Akademie.

234. Tanzvergnügen. 1839. Leinwand, 22×17 cm. Berlin, National-Galerie.

Adolf Friedrich Erdmann von Menzel

Geboren 1815 zu Breslau, gestorben 1905 in Berlin. Siedelte 1830 von Breslau nach Berlin über. 1833 Schüler der Gipsklasse der Berliner Akademie, im wesentlichen selbständig weitergebildet. Studienreisen: Paris 1855, 1867. Wien: 1873. Verona: 1880, 1881, 1883.

Tafel V. Reifenspiel. Steindruck. 1850. 237×180 mm.

235. Das Balkonzimmer. 1845. Pappe, 58×47 cm. Berlin, National-Galerie.

236. Der Garten des Prinz-Albrecht-Palais. 1846. Leinwand, 68×86 cm. Berlin, National-Galerie.

237. Die Berlin-Potsdamer Bahn. 1847. Leinwand, 43×52 cm. Berlin, National-Galerie.

238. Kreuzberglandschaft. 1847. Leinwand, 89×115 cm. Berlin, Märkisches Museum.

239. Blick auf Hinterhäuser mit verschneiten Dächern. 1847/48. Papier auf Pappe, 14×24 cm. Berlin, Frau Krigar-Menzel.

240. Der Schafgraben.

Tafel VI. Tafelrunde in Sanssouci. Holzschnitt. 1840 od. 1841. 142×102 mm.

241. Abendgesellschaft (Die Familie Maercker, Menzel und seine Schwester). Ca. 1848. Papier, 25×40 cm. Berlin, National-Galerie.

242. Das Théâtre du Gymnase. 1856. 46×62 cm. Berlin, National-Galerie.

243. Bauerntheater in Tirol. 1859. 37×52 cm. Hamburg, Kunsthalle.

244. Atelierwand. 1872. 110×80 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel VII. Die Überraschung. 1846. Leinwand, 110×90 cm. Berlin, Privatbesitz.

245. Eisenwalzwerk. 1875. Leinwand, 153×253 cm. Berlin, National-Galerie.

246. Das Ballsouper. 1878. Leinwand, 71×90 cm. Berlin, National-Galerie.

247. Ausschnitt aus dem Ballsouper.

248. Cercle. 1879. Leinwand, 31×24 cm. Worms, Sammlung Schön-Renz.

Die Wiedergabe der Mehrzahl der Gemälde und des Steindrucks erfolgte mit Genehmigung von F. Bruckmann in München, des „Balkonzimmers" und der „Atelierwand" im Einvernehmen mit der Firma R. Wagner, des „Eisenwalzwerks" mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin, des Holzschnitts mit Erlaubnis von E. A. Seemann in Leipzig.

Hans Thoma

Geboren 1839 zu Bernau im badischen Schwarzwald, gestorben 1924 zu Karlsruhe. Schüler der Karlsruher Kunstschule unter Schirmer. 1867/68 hielt er sich in Düsseldorf, dann in Paris auf und

kehrte von dort nach Karlsruhe zurück. 1870 zog er nach München, 1874 nach Italien. 1876—1899 lebte er in Frankfurt a. M., seitdem in Karlsruhe als Museumsdirektor und Professor an der Akademie.

249. Laufenburg. 1870. Leinwand, 56×46 cm. Berlin, National-Galerie.
250. Schwarzwaldlandschaft. 1867. Leinwand, 57×75 cm. Bremen, Kunsthalle.
251. Im Hühnerhof. 1870. Leinwand, 58×77 cm. Hamburg, Kunsthalle.
252. Unter dem Flieder. 1871. Leinwand, 75×62 cm. Frankfurt am Main. Sammlung Küchler.
253. Bildnis seiner Schwester Agathe. 1871. Leinwand, 76×58 cm. Karlsruhe, Badische Kunsthalle.
254. Der Obstgarten. 1872. Pappe, 51×68 cm. Frankfurt a. M., Sammlung Nathan.
255. Schwarzwaldlandschaft mit Ziegenherde. 1872. Leinwand, 115×155 cm. Berlin, National-Galerie.
256. Singende Kinder. Etwa 1875. Leinwand, 154×114 cm. Hannover, Provinzialmuseum.
257. Feldblumenstrauß. 1872. Leinwand. 77×55 cm. Berlin, National-Galerie.
258. Der Rheinfall. 1876. Leinwand, 82×113 cm. Bremen, Kunsthalle.
259. Tal bei Siena. 1880. Leinwand, 44×54 cm. Bremen, Sammlung Schütte.
260. Selbstbildnis im Garten. 1899. Leinwand, 74×94 cm. Karlsruhe, Badische Kunsthalle.

Tafel VIII. Blick auf Frankfurt a. M. Radierung. 1909. 210×346 mm.

261. Das Lauterbrunner Tal. 1904. Leinwand, 130×110 cm. Königstein im Taunus, Sammlung Gans.
262. Taunuslandschaft. 1890. Leinwand, 112×88 cm. München, Neue Staatsgalerie.

Die Wiedergabe der Bilder erfolgte im Einvernehmen mit der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart, die von „Laufenburg" mit Erlaubnis von F. Bruckmann, der „Taunuslandschaft" von Franz Hanfstaengl, beide in München.

Louis Eysen

Geboren 1843 in Manchester, gestorben 1899 in München. Schüler von Alex. Stix, K. F. Hausmann, Scholderer und Bonnat, wurde stark beeinflußt von den Landschaftern von Barbizon und stand in den siebziger Jahren Hans Thoma in Frankfurt nahe.

263. Die Mutter des Künstlers. Siebziger Jahre. Leinwand, 54×42 cm. Berlin, National-Galerie.
264. Taunuslandschaft. Leinwand, 42×55,5 cm. Bremen, Kunsthalle.

Otto Scholderer

Geboren 1834 zu Frankfurt a. M., gestorben 1902 ebenda. Schüler von Jakob Becker am Städelschen Institut (1849 bis 1851), weitergebildet in Paris im Verkehr mit Fantin-Latour. Tätig zu Frankfurt, Cronberg, Düsseldorf, London (1871 bis 1899), zuletzt wieder in Frankfurt.

265. Stilleben mit Schinken. Leinwand, 41×51 cm. Elberfeld, Städtisches Museum.

Karl Peter Burnitz

Geboren 1824 zu Frankfurt a. M., gestorben 1886 ebenda. Zuerst Jurist. Bildete sich als Maler auf Reisen nach Italien (1848), Spanien und Algerien (1850) und in Paris (1850—1860) unter dem Einfluß der Schule von Fontainebleau; später Mitglied der Cronberger Malerkolonie.

266. Am Ufer der Nied. 1865. Leinwand, 51×111 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

Karl Seibels

Geboren 1844 zu Düsseldorf, gestorben 1877 zu Neapel. Schüler Oswald Achenbachs, ging dann nach München.

267. Viehweide. Um 1875. Leinwand, 38,5×58,5 cm. Bremen, Kunsthalle.

Ernst te Peerdt

Geboren 1852 zu Tecklenburg in Westfalen. Schüler von Bendemann, der Düsseldorfer und Münchener Akademie

und von Kraus in Berlin. Weitergebildet auf Reisen in Italien. Seit 1884 in München.

268. Im Park. 1873. Leinwd., 84×114 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Adolf Lier

Geboren 1826 zu Herrnhut (Sachsen), gestorben 1882 in Brixen. Anfangs in Dresden unter Semper für die Architektur ausgebildet, seit 1851 Schüler der Münchener Akademie. Arbeitete 1864 in Paris unter Jules Dupré und ließ sich 1865 dauernd in München nieder, wo er einen Kreis von Schülern um sich sammelte.

269. Heimkehr von der Ernte. Holz, 18×40 cm. Bremen, Kunsthalle.

Eduard Schleich

Geboren 1812 im Schloß Haarbach bei Landshut, gestorben 1874 zu München. Schüler der Münchner Akademie.

270. Abendstimmung an der Isar. Leinwand, 91×145 cm. Bremen, Kunsthalle.

Anton Burger

Geboren 1824 zu Frankfurt a. M., gestorben 1905 zu Cronberg. Schüler des Staedelschen Kunstinstituts unter Jacob Becker und Ph. Veit. 1846—1848 in München tätig, 1855/56 in Düsseldorf. 1861 ließ er sich in Cronberg nieder, wo er bis zu seinem Tode das Haupt der dortigen Künstlerkolonie blieb.

271. Bauernhof. 1862. Leinwand, 47×40 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Hugo von Habermann

Geboren 1849 zu Dillingen in Bayern. Schüler der Akademie zu München, zuletzt unter Piloty. Lebt in München. Präsident der Münchner Sezession.

272. Mädchen mit rotem Barett. 1875. Leinwand, 62×48 cm. München, Sezessions-Galerie.

Albert von Keller

Geboren 1845 zu Gais in der Schweiz, gestorben 1920 zu München. Schüler von A. von Ramberg und Lenbach, von Alfred Stevens beeinflußt. Auf Studienreisen, namentlich in Berlin, weitergebildet. Lebte in München.

273. Chopin. 1873. Holz, 85×69 cm. München, Neue Pinakothek.

Hans Makart

Geboren 1840 in Salzburg, gestorben 1884 in Wien. War Schüler der Wiener Akademie, ging dann zu Piloty nach München, wo er von 1859—1865 blieb. 1869 nach Wien berufen, wurde er 1879 Lehrer an der dortigen Akademie. Beherrschte in den siebziger Jahren das Wiener Kunstleben, vornehmlich als Historienmaler.

274. Bildnis der Frau Eugenie Schäuffelen, geb. Bruckmann. 1867. Leinwand, 158×113 cm. Wien, Österreichische Galerie.

Wilhelm Leibl

Geboren 1844 zu Köln, gestorben 1900 zu Würzburg. Schüler der Münchener Akademie unter Piloty und Ramberg. 1869 bis 1870 in Paris. Tätig seit 1870 in München und namentlich in Grasslfing, Unterschondorf, Aibling und Kutterling in Oberbayern.

275. Bildnis der Frau Gedon. 1868/69. Leinwand, 118×95 cm. München, Neue Staatsgalerie.

276. Bürgermeister Klein. 1871. Leinwand, 87×67 cm. Berlin, National-Galerie.

277. Bildnis seiner Nichte Lina Kirchdorffer. 1871. Leinwand, 111×83 cm. München, Neue Staatsgalerie.

278. Junge Pariserin. Berlin, Hugo Simon.

279. Die Kokotte. 1870. Holz, 64×51 cm. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

280. Dachauerin mit ihrem Kind. 1874. Leinwand, 86×68 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel IX. Bildnis der Gräfin Rosine Treuberg. 1878. Leinwand, 105×82 cm. Hamburg, Kunsthalle.

281. Mädchenkopf. 1875. Holz, 22×15 cm. Bremen, Kunsthalle.

282. Die drei Frauen in der Kirche. 1881. Holz, 113×77 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel X. Der Baum. Radierung. Um 1874. 161×230 mm.

283. Die Spinnerin. 1892. Leinwand, 65×74 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

284. Bildnis Ernst Seeger. 1899. Leinwand, 60×46 cm. Breslau, Sammlung Sachs.

285. Das ungleiche Paar. Zwischen 1875 und 1880. Leinwand, 75×61 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

Die Erlaubnis zur Wiedergabe der Bilder erteilten für das „Bildnis der Nichte" und „Das ungleiche Paar" die Erben, für die „Frauen in der Kirche" die Firma J. J. Weber in Leipzig, für die übrigen die Photographische Gesellschaft in Berlin. Die Radierung ist im Einvernehmen mit der Firma Fritz Gurlitt in Berlin reproduziert.

Wilhelm Trübner

Geboren 1851 zu Heidelberg, gestorben 1917 zu Karlsruhe. Schüler der Akademien zu Karlsruhe und München, weitergebildet bei Canon in Stuttgart und in München unter Leibls Einfluß. Bereiste Italien, England und die Niederlande. Anfänglich in München, dann in Frankfurt a. M. und nachher als Professor an der Akademie in Karlsruhe tätig.

286. Ein Zeitung lesender Mohr. 1872. Leinwand, 63×51 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

287. Mädchen mit japanischem Fächer. 1873. Leinwand, 80×62 cm. Bremen, Kunsthalle.

288. Klostergebäude auf der Herreninsel im Chiemsee. 1874. Leinwand, 75×90 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel XI. Kloster Seeon in Oberbayern. 1892. Pappe, 59×79 cm. Hamburg, Kunsthalle.

289. Wildstilleben. 1873. Leinwand, 77×91 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle.

290. Knabe mit Dogge. 1878. Leinwand, 155×115 cm. Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum.

291. Schloß Lichtenberg im Odenwald. 1900. Leinwand, 76×62 cm. Bremen, Sammlung Arndt.

292. Hof im Stift Neuburg. 1913. Leinwand. 62×80 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle.

Die Wiedergabe erfolgte mit Genehmigung des Herrn Dr. J. Trübner in Berlin und im Einvernehmen mit der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart.

Karl Schuch

Geboren 1846 zu Wien, gestorben 1903 ebenda. Schüler von Ludwig Halauska in Wien, dann in München von Leibl und Trübner beeinflußt. 1873 in Holland, 1876 bis 1882 in Venedig, weiter in Paris, in der Schweiz und zuletzt in Wien tätig.

293. Am Weßlinger See. 1876. Leinwand, 43×70 cm. Bremen, Kunsthalle.

294. Trauben-Stilleben. Leinwand, 79×64 cm. Breslau, Museum.

Fritz Schider

Geboren 1846 zu Salzburg, gestorben 1907 zu Basel. Besuchte die Kunstakademie in Wien, kam als Schüler von Wagner und Ramberg nach München (1868—1873), ließ sich 1876 in Basel nieder und wurde Lehrer an der Gewerbeschule. Er erhielt für seine anatomischen Zeichnungen den Dr. med. h. c. von der Basler Universität.

295. Der Chinesische Turm im Englischen Garten zu München. Siebziger Jahre. Leinwand, 130×93 cm. Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum.

Theodor Alt

Geboren 1846 in Döhlau bei Hof, lebt in Ansbach. Besuchte die Kunstschule in Nürnberg und die Münchner Akademie. War seit 1872 nur noch selten künstlerisch tätig.

296. Rudolf Hirth im Atelier. 1870. Leinwand, 87×61 cm. Berlin, National-Galerie.

Rudolf Hirth du Frênes

Geboren 1846 zu Gräfentonna bei Gotha, gestorben 1916. Stand als Schüler der Münchner Akademie Leibl und seinen Freunden nahe. Tätig in Nürnberg, München, Holland, Belgien und Frankreich.

297. Die Maler Leibl und Sperl im Segelboot.

Gabriel Schachinger

Geboren 1850 zu München, gestorben 1912 in Eglfing. Lernte auf der Münchner Akademie bei Anschütz, Wagner und Piloty; weitergebildet in Italien 1876—1878. Tätig in München.

298. Der Vater des Künstlers. 1873. Leinwand, 126×95 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Karl Haider

Geboren 1846 zu München. Figuren- und Landschaftsmaler. Schüler der Münchner Akademie unter Anschütz. Bereiste Italien. Lebt in Schliersee.

299. Bildnis der ersten Frau des Künstlers, Katharina. 1875. Holz, 100×79 cm. München, Sammlung Rauers.

300. Leutstettener Frühlingslandschaft. 1893. Holz, 104×126 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle.

Wilhelm von Diez

Geboren 1839 zu Bayreuth, gestorben 1907 zu München. Schüler und seit 1870 Lehrer an der Münchner Akademie. Kam aus der Piloty-Schule und wurde von der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts beeinflußt.

301. Toter Rehbock. Um 1870. Leinwand, 103×130 cm. Berlin, National-Galerie.

Albert Lang

Geboren 1847 zu Karlsruhe. Anfänglich als Architekt ausgebildet. Im Herbst 1869 ging er nach Italien, wo er sich der Malerei zuwendete. 1870 Schüler der Münchner Akademie. Stand in Beziehungen zu Trübner, Leibl und Thoma. 1874—1888 in Florenz, dann in Frankfurt, seit 1897 in München ansässig.

302. Stilleben mit dem Selbstbildnis des Künstlers. 1872. Leinwand, 64×52 cm. Bremen, Kunsthalle.

Johann Sperl

Geboren 1840 zu Buch im bayrischen Franken, gestorben 1914 zu Aibling. Schüler der Nürnberger Kunstgewerbeschule unter Kreling, dann der Münchner Akademie unter Ramberg und Anschütz. Später entscheidend beeinflußt von Wilhelm Leibl, mit dem er zusammen lebte und der ihm gelegentlich Bilder staffierte. Wohnte in Aibling.

303. Winterlandschaft aus Kutterling. Ende der achtziger Jahre. 53×44 cm. München, Galerie Caspari.

Paul Szinyei Merse

Geboren 1845 zu Szinyn-Ujfalu in Ungarn. Schüler von Ludwig Mezey in Großwardein und von Piloty in München, 1864 bis 1869.

304. Picknick (Majalis). 1873. Leinwand, 123 × 161 cm. Budapest, Museum der bildenden Künste.

Michael von Munkacsy

Geboren 1844 zu Munkacs (Ungarn), gestorben 1900 in der Heilanstalt Endenich bei Bonn. Genre- und Historienmaler. Lernte als Knabe bei dem ungarischen Wandermaler Szamossy, bildete sich autodidaktisch in Pest, Wien und München weiter, bis er 1868 nach Düsseldorf kam, wo Knaus ihn entscheidend beeinflußte. Von 1872—1896 lebte Munkacsy in Paris.

305. Die letzten Stunden des Verurteilten. 1869. Holz, 50×68 cm. Elberfeld, Museum.

Franz von Lenbach

Geboren 1836 zu Schrobenhausen in Oberbayern, gestorben 1904 zu München. Anfänglich Maurer. 1856 Schüler der Münchner Akademie, verließ sie aber nach kurzer Zeit wieder, um unter Gräfle und später unter Piloty weiter zu studieren. 1858

ging er mit Piloty auf einige Monate nach Rom. 1860 Lehrer an der Kunstschule zu Weimar. Bald darauf trat er in Beziehungen zu dem Grafen Adolph Schack, für den er in Italien und namentlich in Spanien eine Reihe von Kopien, hauptsächlich nach Tizian und Velasquez ausführte. Seit 1874 bis zum Tode in München als berühmter Bildnismaler ansässig.

306. Der Hirtenknabe. 1860. Leinwand, 104×151 cm. München, Schack-Galerie.
307. Bildnis Kaiser Wilhelms I. 1886/87. Holz, 135×87 cm. Leipzig, Museum der Bildenden Künste.

Die Erlaubnis zur Wiedergabe des „Hirtenknaben" erteilte die Firma R. Wagner, des Bildnisses F. Bruckmann, beide in München.

Fritz von Uhde

Geboren 1848 zu Wolkenburg in Sachsen, gestorben 1911 zu München. Anfänglich Kavallerieoffizier. Seit 1879 als Künstler in München und in Paris unter Munkacsys Einfluß tätig. Ließ sich 1880 in München nieder.

308. Bayerische Trommler. 1883. Leinwand, 72×95 cm. Dresden, Staatliche Gemälde-Galerie.
309. Abendmusik. 1904. Leinwand, 48×61 cm. Bremen, Sammlung Sparkuhle.
310. Der Gartenweg. 1903. Leinwand, 59×74 cm. Bremen, Kunsthalle.

Tafel XII. Die drei kleinen Modelle. Vor 1884. Leinwand, 137×102 cm. Stuttgart, Gemäldegalerie.

Die „Trommler" sind mit Genehmigung der Photographischen Union in München, die andern Bilder im Einvernehmen mit der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart wiedergegeben.

Lesser Ury

Geboren 1862 zu Birnbaum in Posen. Gebildet in Antwerpen, Brüssel, Düsseldorf, München, Paris und Stuttgart. Wohnt in Berlin. Einer der Begründer des deutschen Impressionismus.

311. Im Café. Pastell. 1889. Privatbesitz.
312. Nollendorfplatz. 1925. Leinwand, 70×52 cm. Berlin, National-Galerie.

Max Liebermann

Geboren 1847 zu Berlin. Schüler der Akademie zu Weimar; in Paris unter dem Einfluß Munkacsys weitergebildet. Arbeitete dann eine Zeitlang in Holland, wohin er später fast alljährlich zurückkehrte. 1877—1884 in München ansässig, seitdem in Berlin. Mitbegründer der Berliner Sezession, deren Vorsitzender er lange Zeit war. Jetzt Präsident der Berliner Akademie der Künste.

313. Mutter und Kind. 1876. Leinwand, 73×58 cm. Bremen, Sammlung Frau Alix Biermann.
314. Häuser in Scheveningen. 1872. Leinwand, 34×48 cm. Berlin, Sammlung Boehm.
315. Holländische Nähschule. 1876. Holz, 65×81 cm. Elberfeld, Museum.
316. Die Netzflickerinnen. 1889. Leinwand, 183×227 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel XIII. Auf der Weide. Radierung. 1891. 193×237 mm.

317. Papageienallee. 1902. Leinwand, 88×72 cm. Berlin, Privatbesitz.
318. Stevensstift in Leiden. 1889. Leinwand, 78×100 cm. Berlin, Privatbesitz.
319. Biergarten in Brannenburg. 1893. Leinwand, 70×100 cm. Paris, Musée du Luxembourg.
320. Terrasse im Restaurant Jacob in Nienstedten a.d.Elbe. 1902/03. Leinwand, 70×100 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel XIV. Garten in Wannsee. 1924. Leinwand, 75×100 cm. Bremen, Kunsthalle.

321. Judengasse in Amsterdam. 1907. Leinwand, 80×65 cm. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum.
322. Bildnis der Frau Berta Biermann. 1907. Leinwand, 111×70 cm. Bremen, Sammlung Frau Kommerzienrat Biermann.

Tafel XV. Bildnis des Philosophen Hermann Cohen. Radierung. 1912. 229 × 210 mm.

323. Reiter am Strande. 1903. Leinwand, 70 × 100 cm. Dresden, Sammlung Oscar Schmitz.

324. Skizze zu einem Familienbild. 1925. Leinwand, 54 × 75 cm. Berlin, Max Liebermann.

Die Wiedergabe der Gemälde und Radierungen erfolgte mit Genehmigung der Firma Paul Cassirer in Berlin.

Lovis Corinth

Geboren 1858 zu Tapiau in Ostpreußen, gestorben 1925 zu Zandvoort in Holland. 1876—1880 Schüler der Königsberger, Akademie unter Otto Günther, dann bis 1884 in München als Schüler von Löfftz. Von 1884—1887 arbeitete er in Paris an der Académie Julian unter Bouguereau und Robert Fleury, 1888—1891 lebte er in Königsberg, dann wieder bis 1900 in München; seitdem war er in Berlin und am Walchensee ansässig.

325. Frau Rosenhagen. 1899. Berlin, National-Galerie.

326. Selbstbildnis mit Modell. 1901. 81 × 67 cm. Berlin, Julius Freund.

327. Bildnis des Grafen Eduard v. Keyserling. 1896. Leinwand, 99 × 75 cm. München, Neue Staatsgalerie.

328. Donna gravida (Die Frau des Künstlers). 1909. Leinwand, 95 × 79 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel XVI. Theseus und Ariadne. Radierung. 1914. 250 × 198 mm.

329. Frauenraub. 1904. Leinwand, 146 × 120 cm. Berl.-Schönebg., Bezirksamt.

330. Das Strumpfband. Um 1905. Leinwand, 64 × 39 cm. Bremen, Kunsthalle.

331. Rudolf Rittner als Florian Geyer. 1907. Leinwand, 168 × 177 cm. Barmen, Privatbesitz.

332. Neubau in Monte Carlo. 1914. Leinwand, 80 × 95 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

333. Inntal-Landschaft. 1910. Leinwand, 75 × 99 cm. Berlin, National-Galerie.

334. Mädchenakt im Bett. Um 1895. Leinwand, 75 × 120 cm. Bremen, Kunsthalle.

Tafel XVII. Walchensse-Landschaft. 1920. Leinwand, 80 × 110 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

335. Bildnis Bernt Groenvold. 1920. Leinwand, 80 × 60 cm. Bremen, Kunsthalle.

Die Wiedergabe der Gemälde und der Radierung erfolgte mit Genehmigung von Frau Corinth-Berend.

Max Slevogt

Geboren 1868 zu Landshut in Bayern. 1885—1889 Schüler der Münchener Akademie unter Wilhelm von Diez. War bis 1900 in München ansässig, 1901 in Frankfurt a. M. Lebt seitdem in Berlin und im Sommer in der Pfalz.

336. Bildnis Konrad Ansorge. 1913. Leinwand, 116 × 90 cm. Bremen, Kunsthalle.

337. Schaubudentänzerin. Breslau, Sammlung Dorndorf.

338. Schreitende Löwin im Käfig. 1901. Leinwand, 51 × 58 cm. Hannover, Sammlung Wrede.

339. Francesco d'Andrade als Don Juan (Das Champagnerlied). 1902. Leinwand, 101 × 125 cm. Hannover, Sammlung Wrede.

340. Dame mit Katze. Leinwand, 97 × 67 cm. Hannover, Sammlung Wrede.

341. Francesco d'Andrade als Don Juan („Der schwarze d'Andrade").

342. Jäger am Abhang. 1903. Leinwand, 100 × 81 cm. Bremen, Kunsthalle.

343. Selbstbildnis als Jäger. 1907. Leinwand. Berlin, Max Slevogt.

344. Pfalzlandschaft mit der Sonne. Leinwand, 75 × 95 cm. Berlin, Max Slevogt.

Tafel XVIII. Illustration aus „Die Inseln Wak Wak". Lithographie. 1921. 224 × 180 mm.

345. Morgen bei Luxor. 1914. Leinwand, 73 × 95 cm. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie.

346. Doppelbildnis. 1915. Leinwd. Schreiberhau, Dr. Johannes Guthmann.

Tafel XIX. Selbstbildnis. Radierung. 1921. 250×200 mm.

347. Lachsstilleben. 1923. Leinwand, 60×80 cm. München, Galerie Caspari.

Die Wiedergabe erfolgte mit Erlaubnis des Verlages Bruno Cassirer in Berlin.

Leopold von Kalckreuth

Geboren 1855 in Düsseldorf. Sohn des Landschaftsmalers Grafen Stanislaus von Kalckreuth. Schüler der Weimarer Kunstschule unter Struys und der Münchener Akademie unter Benczur. 1885—1890 Professor an der Kunstschule in Weimar. Von dort siedelte er nach Karlsruhe über. Im Herbst 1900 wurde er an die Akademie nach Stuttgart berufen. Lebt seit 1907 auf seiner Besitzung bei Hittfeld in der Nähe von Hamburg.

348. Bildnis Justus Brinckmann. Leinwand, 105×110 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel XX. Landschaft mit Karren. Radierung. 221×317 mm.

Gotthardt Kuehl

Geboren 1850 zu Lübeck, gestorben 1915 zu Dresden. Schüler der Münchner Akademie, namentlich unter W. von Diez. Später in Paris unter dem Einfluß von Fortuny weitergebildet. 1889—1895 in München tätig, seitdem als Professor an der Akademie in Dresden.

349. Altmännerhaus in Lübeck. Leinwand, 128×100 cm. Berlin, National-Galerie.

Walter Leistikow

Geboren 1865 zu Bromberg, gestorben 1908 zu Berlin. Schüler der Berliner Akademie, besonders H. Gudes (1885—1890). Bereiste die Küsten der Ost- und Nordsee, Schweden, Norwegen, Frankreich und Italien. Einer der Begründer der Berliner Sezession.

350. Grunewaldsee. 1895. Leinwand, 166×250 cm. Berlin, National-Galerie.

Heinrich von Zügel

Geboren 1850 zu Murrhard in Württemberg. Schüler der Kunstschule zu Stuttgart, ging 1873 für einige Zeit nach Wien und ließ sich später in München nieder.

351. Schafherde. 1898. Leinwand, 116×189 cm. Bremen, Kunsthalle.

Max Klinger

Geboren 1857 in Plagwitz bei Leipzig, gestorben 1920 zu Leipzig. Schüler der Karlsruher Kunstschule unter Gussow, dem er nach Berlin folgte. Als Radierer und Bildhauer autodidaktisch weitergebildet. Tätig in Brüssel, Paris, München, Rom (1888—1892) und Leipzig.

352. Dame auf einem flachen Dach in Rom. Um 1890. 180×180 cm. Berlin, Privatbesitz.

Tafel XXI. Tote Mutter (Aus „Vom Tode"). Radierung. 1889. 445×347 mm.

Die Wiedergabe erfolgte im Einvernehmen mit den Erben des Künstlers und der Firma E. A. Seemann in Leipzig.

Bruno Piglhein

Geboren 1848 zu Hamburg, gestorben 1894 zu München. Anfangs Bildhauer, dann Maler. Schüler von Pauwels in Weimar und W. von Diez in München. Professor und Ehrenmitglied der Münchner Akademie, dann erster Vorsitzender der Münchner Sezession. 1885/86 in Palästina. Das große „Panorama der Kreuzigung Christi" verbrannte 1892 in Wien.

353. Mädchen mit Katze. Etwa 1882. Leinwand, 62×50 cm. München, Sezessions-Galerie.

Karl Stauffer-Bern

Rudolf Karl Stauffer, genannt Stauffer-Bern. Geboren 1857 zu Trubschachen im Emmenthal, gestorben 1894 zu Florenz. Schüler der Münchner Akademie unter Raab, W. von Diez und Löfftz, kam 1880 nach Berlin und zog 1888 nach Rom.

354. Bildnis Gustav Freytags. 1887. Holz, 72×54 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel XXII. Bildnis des Dichters Gottfried Keller. Radierung. 1887. 391 × 297 mm.

Hans Purrmann

Geboren 1880 in Speyer. Maler und Graphiker. Schüler von Stuck (1900—1905). 1906/07 in Paris bei Matisse weitergebildet. 1894 war er noch Dekorationsmalerlehrling gewesen. Jetzt tätig in Berlin.

355. Interieur. 1924. Leinwand, 73 × 60 cm. Privatbesitz.

Leo von König

Geboren 1871 zu Braunschweig. Studierte von 1889—1892 an der Akademie in Berlin, 1893/94 Akademie Julian in Paris. Später Reisen in Spanien. Bis 1911 Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Berlin. Präsident der Berliner Sezession seit 1925.

356. Im Café. 1909. Leinwand, 86 × 105 cm. Berlin, Leo von König.

Käthe Kollwitz

Geboren 1867 zu Königsberg. Lebt in Berlin. Schülerin von G. Naujok und R. Maurer in Königsberg. 1885 in Berlin, Schülerin bei Stauffer-Bern und beeinflußt von Max Klinger. 1888 in München, bei Ludwig Herterich in der Malklasse. Seit 1890 fast nur noch auf dem Gebiete der Graphik tätig.

357. Losbruch (Aus „Ein Bauernkrieg"). Radierung. 1902.

358. Der Tod (Aus „Ein Weberaufstand"). Lithographie. 1898.

Tafel XXIII. Selbstbildnis. Lithographie. Originalgröße.

Albert Weisgerber

Geboren 1878 zu St. Ingbert in der Rheinpfalz, gestorben 1915 als Soldat. Anfänglich Dekorationsmaler. Später Schüler der Münchner Akademie, in Paris weitergebildet. Lebte in München.

359. Gartenfest. Um 1911. Leinwand, 63 × 79 cm. Bremen, Kunsthalle.

Ulrich Hübner

Geboren 1872 zu Berlin. Maler, Zeichner und Radierer. Schüler der Akademie in Karlsruhe unter Pœtzelberger, Carlos Grethe und Schönleber (1892—1895), dann Schüler von Fr. Fehr; weitergebildet an den französischen Impressionisten, speziell an Monet, Mitglied der Berliner Sezession seit 1899. Lehrer an der Künstlerinnenschule und seit 1914 Vorsteher eines Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Hochschule für bildende Künste in Berlin. Lebt im Sommer in Hamburg und Travemünde, die übrige Zeit in Berlin.

360. Garten in Travemünde. 1914. Leinwand, 60 × 75 cm. Privatbesitz.

Ludwig Dettmann

Geboren 1865 in Adelbye bei Flensburg. Schüler der Berliner Akademie. Einer der ersten Vertreter der Freilichtmalerei in Deutschland. Wurde 1895 Professor an der Berliner, 1900 Direktor der Königsberger Akademie. Lebt seit 1915 wieder in Berlin.

361. Ein Windstoß. Privatbesitz.

Hugo Vogel

Geboren 1855 zu Magdeburg. Schüler von Ed. v. Gebhardt und W. Sohn in Düsseldorf, sowie von Lefèbvre in Paris. Von 1887—1892 Professor an der Berliner Akademie, später Mitglied der Sezession.

362. Mutter und Kind in der Laube. 1896. Leinwand, 86 × 68 cm. Berlin, National-Galerie.

Rudolf Grossmann

Geboren 1882 zu Freiburg i. Br., entstammt einer alten badischen Malerfamilie. Besuchte kurze Zeit die Akademien in Karlsruhe und Düsseldorf. War von 1905 an mehrere Jahre in Paris und ließ sich nach größeren Reisen in Berlin und später in München nieder.

Tafel XXIV. Bildnis Oswald Spengler. Handzeichnung. 1924. 48 × 27 cm. Bremen, Kunsthalle.

363. Maler am Bodensee. Holz, 48 × 60 cm. Bremen, Kunsthalle.

Anselm Feuerbach

Geboren 1829 zu Speyer, gestorben 1880 zu Venedig. Schüler der Düsseldorfer Akademie, namentlich unter Wilhelm von Schadow. Dann vorübergehend in München unter Karl Rahls Leitung und in Antwerpen tätig. 1851 in Paris bei Couture. Nach kürzerem Aufenthalte in Karlsruhe zog er 1855 mit einem badischen Stipendium nach Venedig. Von 1856 an hatte er seinen Wohnsitz in Rom. 1873 folgte er einem Rufe nach Wien, wo er einige Jahre als Professor an der Akademie lebte.

364. In den Bergen von Castel Toblino (Tridentiner Alpen). 1855. Leinwand, 87×155 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel XXV. Nana mit dem Fächer. 1861. Leinwand, 119×97 cm. Stuttgart, Staatliche Gemälde-Galerie.

365. Iphigenie. 1862. Leinwand, 249×174 cm. Darmstadt, Landesmuseum.

366. Das Gastmahl des Plato. 1869. Leinwand, 320×650 cm. Karlsruhe, Badische Kunsthalle.

367. Medea, zur Flucht gerüstet. 1870. Leinwand, 197×395 cm. München, Neue Pinakothek.

368. Nana im weißen Mantel. 1861. Leinwand, 140×100 cm. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum.

369. Bildnis seiner Stiefmutter. 1878. Leinwand, 84×67 cm. Berlin, National-Galerie.

Arnold Böcklin

Geboren 1827 zu Basel, gestorben 1901 zu S. Domenico bei Florenz. Er erhielt seinen ersten Kunstunterricht in Genf und bezog 1846 die Düsseldorfer Akademie als Schüler von Schirmer. Nach Studienreisen in die Niederlande und nach Paris ließ er sich zunächst in Basel nieder. Später wechselte er häufig seinen Aufenthalt, lebte in Rom, München, Basel, Florenz und Zürich, war von 1860—1862 als Professor an der Kunstschule in Weimar tätig und verbrachte das letzte Jahrzehnt seines Lebens in San Domenico bei Florenz.

370. Apenninlandschaft. 1851/52. Pappe auf Holz. 40×63 cm. Bremen, Kunsthalle.

371. Nymphe im Wiesengrund. 1858. Leinwand, 210×235 cm. Berlin, Villa v. Wedekind.

372. Die Entstehung des Feuers. 1858. Leinwand, 210×175 cm. Berlin, Villa v. Wedekind.

373. Zentaur und Nymphe im Walde. 1856. Leinwand, 87×73 cm. Berlin, National-Galerie.

374. Bildnis der Frau Angela Böcklin. 1863. Holz, 41×32 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel XXVI. Die Klage des Hirten (Amaryllis). 1865. Leinwand, 135×97 cm. München, Schack-Galerie.

375. Triton und Nereide. 1875. Leinwand, 165×205 cm. Berlin, National-Galerie.

376. Der Abenteurer. 1882. Leinwand, 115×149 cm. Bremen, Kunsthalle.

Die Erlaubnis zur Wiedergabe erteilte die Photographische Union in München bzw. für „Triton und Nereide" die Firma J. J. Weber in Leipzig.

Hans von Marées

Geboren 1837 zu Elberfeld, gestorben 1887 zu Rom. Schüler von Steffeck in Berlin, dann der Münchner Akademie. Bis 1869 blieb er in München, dann zunächst für ein Jahr in Italien, wohin er nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Paris, Spanien, Berlin und Dresden zurückkehrte. Seitdem anfangs in Florenz und später in Rom ansässig.

377. Das Bad der Diana. 1863. Leinwand, 95×134 cm. München, Neue Staatsgalerie.

378. Fischer, ein Boot ins Meer schiebend. Fresko. 1873. 350×408 cm. Neapel, Zoologisches Institut.

379. Zwei Frauen unter Bäumen. Fresko. 1873. 473×236 cm. Neapel, Zoologisches Institut.

380. Abendliche Waldszene. Um 1870. Leinwand, 183×149 cm. Berlin, National-Galerie.

381. Rosseführer und Nymphe (Raub der Helena). 1881—1883. Leinwand, 189×143 cm. München, Neue Staatsgalerie.

382. Der heilige Hubertus. 1885—1887. Leinwand, 183×111 cm. München, Neue Staatsgalerie.

383. Der Mann mit der Standarte. 1880. Holz, 49×35 cm. Bremen, Kunsthalle.

384. Selbstbildnis. 1872. Leinwand, 67×55 cm. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum.

385. Doppelbildnis Hildebrand und Grant. 1870. Leinwand, 107×81 cm. Mannheim, Städtische Kunsthalle.

Ludwig von Hofmann

Geboren 17. August 1861 in Darmstadt. Gebildet auf den Akademien zu Dresden (1883—1886), Karlsruhe (1888 bei Keller) und in Paris (1890) auf der Académie Julian. Lehrer an der Kunstschule in Weimar.

386. Am Meeresstrand. 1899. Leinwand, 121×170 cm. Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum.

FRANKREICH

Die Arbeiten von Bastien-Lepage, Boudin, Cassatt, Cézanne, Courbet, Daumier, Degas, Denis, Dupré, Gauguin, van Gogh, Jongkind, Manet, Monet, Pissarro, Puvis de Chavannes, Renoir, Seurat, Signac, Sisley, Stevens, Toulouse-Lautrec sind mit Erlaubnis der Société du Droit d'Auteur aux Artistes-Paris (verteten durch die Galerie Flechtheim-Berlin) wiedergegeben.

Georges Michel

Geboren 1763 zu Paris, gestorben 1843 ebenda. Landschaftsmaler. Autodidakt. Mit Constable und Bonington einer der Vorläufer der Landschafterschule von Fontainebleau.

389. Landschaft mit Mühlen. Leinwand, 50×74 cm. Elberfeld, Sammlung Artur Lucas.

Pierre Étienne Théodore Rousseau

Geboren 1812 zu Paris, gestorben 1867 zu Barbizon. Schüler von Léthière und Remond, bildete mit Diaz, Dupré, Corot, Daubigny und Millet die Schule von Barbizon oder von Fontainebleau.

390. Sonnenuntergang. Paris, Louvre.

391. Sumpflandschaft mit Kühen. Vor 1853. Holz, 63×97 cm. Paris, Louvre.

Charles François Daubigny

Geboren 1817 zu Paris, gestorben 1878 ebenda. Sohn des Malers Edmonde François Daubigny aus der Bertin-Schule, war früh handwerklich tätig, ging 1835 nach Italien. 1836 im Atelier Granets, viel mit Restaurieren beschäftigt, später im Atelier Delaroches, schloß sich in den vierziger Jahren der Schule von Barbizon an.

392. Obstgarten zur Erntezeit. 1876. Leinwand, 168×300 cm. Frankfurt am Main, Staedelsches Kunstinstitut.

Tafel XXVII. Die Furt. Radierung. 1865. 250×340 mm.

393. Frühlingslandschaft. 1862. Leinwand, 133×240 cm. Berlin, National-Galerie.

Constant Troyon

Geboren 1810 zu Sèvres, gestorben 1865 zu Paris. Schüler von Riocreux, weitergebildet im Verkehr mit Rousseau, Diaz und Dupré. Studienreisen: Niederlande 1847. Tätig zu Fontainebleau und Paris.

394. Ochsen auf dem Wege zur Arbeit. Paris, Louvre.

Narcisse Diaz

Geboren 1808 zu Bordeaux, gestorben 1876 zu Mentone. Sohn eines Spaniers aus Salamanca. Als fünfzehnjähriger Knabe in einer Porzellanmalerei tätig, wo er Dupré traf, schloß er sich künstlerisch

bald an Delacroix an und malte orientalische Szenen aus der Phantasie. 1840 ging er nach Barbizon.

395. Waldlandschaft. 1857. Leinwand, 46×66 cm. Paris, Louvre.

Jules Dupré

Geboren 1811 zu Nantes, gestorben 1889 zu L'Isle d'Adam. In der Jugend in der Porzellanmalerei seines Vaters tätig, dann bei dem Landschafts- und Tiermaler Diéboldt. 1831 in England, Einfluß Constables. 1841 mit Rousseau zusammen in Montsoult bei Maffliers, 1844 mit Rousseau in den Basses-Pyrenées. Er war mit Diaz, Millet, Corot, Daubigny, Delacroix, Descamps und Daumier befreundet. Sein Verhältnis zu Rousseau ist gebend und nehmend zugleich.

396. Landschaft mit Weiher.

Charles Méryon

Geboren 1821 zu Paris, gestorben 1868 zu Charenton bei Paris. Sohn eines englischen Arztes und einer französischen Tänzerin. Anfangs Seemann, lernte er die Kunst der Radierung bei Bléry in Paris. In den letzten Jahren seines Lebens im Irrenhause zu Charenton untergebracht.

Tafel XXVIII. Die Apsis von Notre-Dame. Radierg. 1854. 165×300 mm.

Alexandre Gabriel Decamps

Geboren 1803 zu Paris, gestorben 1860 zu Fontainebleau. Maler, Lithograph und Radierer. Trat um 1816 bei dem Architekturmaler Etienne Bouhot in die Lehre, ein Jahr später in das Atelier von Abel de Pujol. Blieb auch hier nur kurze Zeit und bildete sich dann autodidaktisch weiter aus. 1824 Studienreise in die Schweiz, Ende 1827 Reise mit dem Maler Garneray nach Kleinasien. 1853 zieht er sich verbittert von der Malerei und Paris zurück. Auf der Weltausstellung 1855 in Paris großer Erfolg, der den Künstler wieder ermutigte und zur Malerei zurückführte. Gegen Ende seines Lebens siedelte er nach Fontainebleau über.

397. Trüffelsucher.

Camille Corot

Geboren 1796 zu Paris, gestorben 1875 ebenda. Seit 1822 Schüler Michallons und Bertins. 1825—1828 in Rom. Dann in Paris, Fontainebleau und Ville d'Avray. Reisen durch Frankreich, Holland, England und Italien. 1846 erhielt er das Kreuz der Ehrenlegion.

398. Der Hafen von La Rochelle. 1851. Leinwand, 25×40 cm. Paris, Louvre.

399. Castel Gandolfo (Souvenir de l'Italie). Zwischen 1865 und 1868. Leinwand, 65×81 cm. Paris, Louvre.

400. Junge auf der Mauer (Villa d'Este in Tivoli). 1843. Leinwand, 43×60 cm. Ehemals Sammlung Rouart, Paris.

401. Die Brücke von Mantes. Um 1870. Leinwand, 38×56 cm. Paris, Louvre.

402. Die Toilette. 1859. Leinwand, 140×80 cm. Paris, Sammlung Désfossés.

Tafel XXIX. Erinnerung an Italien. Radierung. 1866. 294×222 mm.

403. Badende Frauen. Zwischen 1865 und 1870. Leinwand, 80×54 cm. New York, Privatbesitz. (Ehemals Sammlung Rouart, Paris.)

404. Frauenbildnis (Die Frau mit dem gelben Ärmel). Leinwand, 72×58 cm. Dresden, Sammlung Oscar Schmitz.

Tafel XXX. Die Dame mit der Perle (M^lle Berthe Goldschmidt). Um 1870. Leinwand, 70×54 cm. Paris, Louvre.

405. Landhaus am Meer (Monte Carlo, Chemin tournant). Holz, 27×36 cm. Bremen, Sammlung Wolde.

Paul Gavarni

(Eigentlich: Guillaume Sulpice Chevalier). Geboren 1801 zu Paris, gestorben 1866 zu Auteuil. Anfangs Mechaniker. Maler unter dem Namen Gavarni (nach einem Dorf in den Pyrenäen, aus dem er seine ersten Zeichnungen (1822) datierte). Leiter des Modejournals „Les gens du monde", für das er Lithographien machte; seit 1837 Mitarbeiter des „Charivari", dann einige Jahre in London, als Mitarbeiter der Zeitschrift „Illustrated London News".

406. Masken. Kreidezeichnung.

Tafel XXXI. Die Versucherin. Lithographie. 200×162 mm.

Honoré Daumier

Geboren 1808 zu Marseille, gestorben 1879 zu Valmondois. Sohn eines poesiebegabten Glasermeisters, der 1816 nach Paris kam. Zuerst Laufbursche bei einem Advokaten, dann Buchhändlerlehrling. Zeichenschüler bei Lenoir, Lithograph mit Ramelet zusammen. Anfangs für Gebrauchsgraphik tätig, kam er 1830 zur politischen Karikatur, nachdem er zunächst Genreszenen in der Art Monniers und Raffets gemacht hatte. Seit 1830 Mitarbeiter der satirischen Wochenschrift „Caricature" und seit 1832 der illustrierten Tageszeitung „Le Charivari". Wesentlich Autodidakt, bildete er sich durch Zeichnen nach antiken Statuen und Gipsabgüssen und war auch selbst als Bildhauer tätig. Als Maler lernte man ihn auf der Weltausstellung des Jahres 1900 zuerst in größerem Umfange kennen.

407. Das Drama. Leinwand, 97×89 cm. München, Neue Staatsgalerie.

408. Scapin und Crispin. Leinwand, 60×82 cm. Paris, Louvre.

409. Waggon III. Klasse. 67×93 cm. Ehemals Sammlung Gallimard, Paris.

410. Der Kupferstichliebhaber. Holz, 40×32 cm. Paris, Sammlung Viau.

411. Bildnis Hector Berlioz. 113×80 cm. Versailles, Museum.

412. Die Revolte. Berlin, Sammlung Gerstenberg.

413. Die Waschfrau. 45×32 cm. Ehemals Sammlung Gallimard, Paris.

414. Badeszene. Holz, 24×32 cm. Dresden, Sammlung Oscar Schmitz.

Jean François Millet

Geboren 1840 zu Gruchy (bei Cherbourg), gestorben 1875 zu Barbizon. Schüler von Mouchel, Langlois und Delaroche an der École des Beaux-Arts. Befreundet mit Corot, Diaz und Rousseau. Seit 1849 in Barbizon ansässig.

Tafel XXXII. Frühling in Barbizon. 86×111 cm. Paris, Louvre.

415. Die Ährenleserinnen. Um 1851. Leinwand, 84×111 cm. Paris, Louvre.

Tafel XXXIII siehe nach 416.

Henri Harpignies

Geboren 1819 in Valenciennes, gestorben 1916 in Saint-Privé (Yonne). Schüler von Achard. Landschaftsmaler.

416. Mondaufgang. 1884. Leinwand, 71×100 cm. Paris, Musée du Luxembourg.

Jean François millet

Tafel XXXIII. Die Hirtin. Radierung. 1862. 317×236 mm.

Gustave Courbet

Geboren 1819 zu Ornans, gestorben 1877 zu La Tour de Peilz bei Vevey. Schüler bei Flageoulot, 1839 in Paris bei Steuben und Hesse. Wesentlich Autodidakt. Als Freund seines Landsmannes, des Sozialisten Proudhon, baute er auf dessen Lehren seine Kunsttheorien auf, trieb 1840 sozialistische Propaganda und entwarf 1842 eine Apotheose des Sozialismus. Auf der Weltausstellung 1855 erbaute er sich in der Avenue Montaigne einen eigenen Pavillon mit der Aufschrift: „Le Réalisme. G. Courbet." War wiederholt in Deutschland, 1858 und 1869. Während der Kommune 1870, als Präsident der Kommission zur Wahrung der Museumsschätze, förderte er den Plan zur Niederlegung der Vendôme-Säule, der am 16. Mai 1871 ausgeführt wurde. Nach der Niederlage der Communards zu sechs Monaten Gefängnisstrafe verurteilt, kam er 1872 nach München und Wien und lebte seit 1875 in der Schweiz, da er zum Ersatz der Kosten für die Wiederaufrichtung der Vendôme-Säule (323091 Francs) verurteilt worden war.

417. Der Verwundete. 1844. Leinwand, 81×97 cm. Paris, Louvre.

418. Ein Begräbnis zu Ornans. 1849. Leinwand, 314×665 cm. Paris, Louvre.

419. Das Atelier (Allégorie réelle). 1855. Leinwand, 359×596 cm. Paris, Louvre.
420. Schlafende Frau. 1862. Leinwand, 75×95 cm. Budapest, Sammlung von Herzog.
421. Venus und Psyche (Der Traum). 1864. Leinwand, 145×195 cm. Berlin, Sammlung Gerstenberg.
422. Äpfel-Stilleben. 1871. Leinwand, 59 × 73 cm. Haag, Mesdag-Museum.
423. Stürmische See. Um 1870.
424. Der Nußbaum. Leinwand, 72×97 cm.

Tafel XXXIV. Mädchen am Ufer der Seine. 1857. Leinwand, 173×207 cm. Paris, Petit Palais (Palais des Beaux-Arts de la Ville).

425. Landschaft bei Ornans. (Ehemals Sammlung Nemeš.)
426. Dame mit Spiegel. Leinwand, 64×54 cm. Berlin, Sammlg. Alfred Cassirer.
427. Selbstbildnis. 1871. Leinwand, 53×45 cm. Haag, Mesdag-Museum.
428. Landschaft. 1861. Leinwand, 180 ×190 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Edouard Manet

Geboren 1832 zu Paris, gestorben 1883 daselbst. Sohn eines höheren Justizbeamten. 1849 als Schiffsjunge nach Brasilien. 1851 Schüler im Atelier Thomas Coutures, bis 1855. Dann eigenes Atelier. Reisen in Deutschland, Holland, und (1856) in Italien. Beziehungen zu Courbet. 1863 vertreten im Salon des Refusés. 1865 in Spanien. Sonderausstellung 1867. Von da ab meist in Paris.

Tafel XXXV. Die Tänzerin Lola de Valence. 1861/62. Leinwand, 123×92 cm. Paris, Louvre.

429. Olympia. 1863. Leinwand, 130×190 cm. Paris, Louvre.
430. Das Frühstück im Freien. 1863. Leinwand, 214×270 cm. Paris, Louvre.
431. Beim Konzert im Tuileriengarten. 1858/60. Leinwand, 73×116 cm. London, Tate Gallery.
432. Marcellin Desboutin (Der Künstler). 1875. 190×128 cm. Berlin, Privatbesitz.
433. Eva Gonzalès an der Staffelei. 1869 bis 1870. Leinwand, 190×130 cm. London, Tate Gallery.
434. Hafen von Bordeaux. 1871. Leinwand, 63×100 cm.

Tafel XXXVI. Pferderennen. Lithographie. 365×510 mm.

435. Die Bierkellnerin. 1875—77. Leinwand, 77×64 cm.
436. Blumen im Glase.
437. Bildnis der Rosita Mauri. Berlin, Privatbesitz.
438. Im Gewächshaus. 1879. Leinwand, 115×150 cm. Berlin, National-Galerie.
439. Das Landhaus des Künstlers in Rueil. 1882. Leinwand, 69×90 cm. Berlin, National-Galerie.

Alfred Stevens

Geboren 1828 zu Brüssel, gestorben 1906 zu Paris. Schüler von Navez in Belgien und Roqueplan in Paris, tätig in Paris.

440. Im Atelier. Holz, 94×71 cm. Brüssel, Museum.

Mary Cassatt

Geboren 1845 zu Pittsburg (Pennsylvania), gestorben 1926 in Paris. Begab sich, nach kurzem Besuch der Akademie zu Philadelphia, 1875 zu künstlerischen Studien nach Europa, besuchte Italien, Holland und vor allem Spanien, wo Velazquez' Kunst tiefgreifenden Einfluß auf sie ausübte. Ließ sich dann in Paris nieder, das sie nur einmal — 1898 — zum Besuch ihrer Heimat verlassen hat. Schülerin von Manet.

441. In der Loge. Leinwand, 80×64 cm. Amerika, Privatbesitz. (Ehemals Sammlung Nemeš.)

Constantin Guys

Geboren 1802 zu Vlissingen, gestorben 1892 zu Paris. Von südfranzösischer Herkunft (Grenoble), trat er nach abenteuerlicher Jugend und Teilnahme an Byrons Griechenlandzug 1827 in ein Dragonerregiment ein, reiste durch Europa und den Orient und begann erst 1844 zu zeichnen,

als Autodidakt. In den vierziger und fünfziger Jahren ist er als Kriegszeichner für die Illustrated London News in der Krim, hält sich viel in London auf und siedelt sich Anfang der sechziger Jahre in Paris an. Er signierte seine Blätter nie und blieb anonym, auch in dem Artikel, den Beaudelaire im Jahre 1863 über ihn schrieb, durften nur die Initialen seines Namens gedruckt werden. Gavarni, Daumier, Beaudelaire, Edouard Manet, Gautier, die Goncourts und Thackeray waren seine Bewunderer, sein treuer Helfer der Photograph Nadar. 1885 mußten ihm beide Beine amputiert werden; er lebte die letzten sieben Jahre in der Klinik Dubois zu Paris.

442. Die Krinoline. Aquarell. Paris, Petit-Palais (Palais des Beaux-Arts de la Ville).

Jean Louis Forain

Geboren 1852 in Reims. Erster Unterricht bei seinem Vater, einem Dekorationsmaler, dann kurze Zeit an der École des Beaux-Arts in Paris, später selbständig weitergebildet an den Radierungen von Goya und den Arbeiten von Daumier und Gavarni. Maler und Radierer, hauptsächlich Lithograph; als solcher Mitarbeiter fast aller illustrierten Zeitschriften in Paris. Er stand Constantin Guys und Degas nahe, wie auch Toulouse-Lautrec.

Tafel XXXVII. Bildnis Auguste Renoir. Lithographie. 263×164 mm.

Jules Bastien-Lepage

Geboren 1848 zu Damvillers a. d. Maas, gestorben 1885 zu Paris. 1879 Ehrenlegion. Hauptvertreter des französischen Freilicht-Realismus.

443. Die Heuernte (Les foins). 1877. Leinwand, 180×195 cm. Paris, Musée du Luxembourg.

Pierre Auguste Renoir

Geboren 1841 zu Limoges, gestorben 1919 zu Cagnes an der Riviera. Ursprünglich Porzellanmaler, war er eine Zeitlang als Maler von Fächern und Vorhängen tätig und trat im Jahre 1861 bei Gleyre ein, wo er Claude Monet und Sisley traf und bis 1862 blieb. Im wesentlichen autodidaktisch gebildet, zeitweise den Impressionisten nahestehend. Lebte in Paris, später an der Riviera, zuletzt in Cagnes.

444. Lise. 1867. Leinwand, 180×113 cm. Essen, Folkwang-Museum.

445. Knabe mit Katze. 1868. Leinwand, 124×67 cm. Berlin, Privatbesitz.

446. Im Sommer. Um 1869. Leinwand, 85×59 cm. Berlin, National-Galerie.

Tafel XXXVIII. Frühstück im Freien. 1879. Leinwand, 99×82 cm. Frankfurt, Staedelsches Kunstinstitut.

447. Die Loge. 1874. Leinwand, 81×65 cm. Paris, Sammlung Durand-Ruel.

448. Dame beim Tee.

449. Bildnis der Frau Lériaux. 1882. Leinwand, 46×54 cm. Hamburg, Kunsthalle.

450. Badendes Mädchen. Privatbesitz.

451. Blumenstrauß.

452. Das Frühstück der Ruderer. 1881. Leinwand, 128×173 cm. Ehemals Sammlung Durand-Ruel.

Tafel XXXIX. Am Strande von Pornic. Leinwand, 67×82 cm. München, Galerie Thannhauser.

453. Moulin de la Galette. 1876. Leinwand, 132×177 cm. Paris, Musée du Luxembourg.

454. In der Laube.

455. „Die Regenschirme." Vor 1892. Leinwand, 178×113 cm. London, Tate Gallery.

Claude Monet

Geboren 1840 zu Paris, gestorben 1926 auf seiner Besitzung Giverny bei Paris. Als junger Mann in Le Havre, wo seine Familie zeitweilig lebte, durch Boudin und besonders Jongkind beeinflußt. Nach zweijährigem Militärdienst in Algier kam er 1862 als Schüler zu Gleyre, den er aber bald wieder verließ, und schloß sich dann Edouard Manet an. 1864, 1866 und 1867 in Havre und Umgebung, 1870 in Holland, 1873, 1874 und 1882 in Havre, 1884 zum ersten Male an der Riviera, 1888 in

Antibes. Wenn er nicht an der See malte, wohnte er meistens in der Umgebung von Paris, bis 1878 in Argenteuil, dann in Vetheuil, 1886 in Belle Isle und Giverny. 1895 Reise nach Norwegen, 1901—1904 mehrfach nach London. 1908 in Venedig.

456. „Camille" (Die erste Frau des Künstlers). 1866. Leinwand, 228×149 cm. Bremen, Kunsthalle.
457. Die Kirche St. Germain L'Auxerrois in Paris. 1866. Leinwand, 79×98 cm. Berlin, National-Galerie.
458. Seine-Brücke bei Argenteuil.
459. Sommertag. 1874. Leinwand, 57×80 cm. Berlin, National-Galerie.
460. Die Badeanstalt (La Grenouillière). Berlin, Privatbesitz.
461. Häuser am Wasser in Zaandam. Leinwand, 47×73 cm. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.
462. Themsebrücke in London. Hamburg, Kunsthalle.

Tafel XL. Das Parlamentshaus in London (Sonnenblick durch den Nebel). 1904. Leinwand, 81×92 cm. Paris, Louvre.

463. Das Parlamentshaus in London, mit Möven. Leinwand, 80×92 cm. Moskau, Erstes staatliches Museum der neuen westlichen Kunst (Sammlung S. J. Schtschukin).

Jean Berthold Jongkind

Geboren 1819 zu Latrop (Holland), gestorben 1891 zu Côte-Saint-André, Isère (Frankreich). Anfangs Notar, dann Schüler des Malers Isabey in Paris. Lebte meistens in Paris und an der Nordküste Frankreichs, besonders in und bei Le Havre. Jongkind war, wie auch Eugène Boudin, ein Vorläufer der impressionistischen Landschaftsmalerei.

464. Die Seine bei Bougival. 1866. 33×55 cm. New York, Sammlung Stransky.

Eugène Boudin

Geboren 1824 zu Honfleur, gestorben 1898 zu Paris. Lernte in Honfleur als Druckerlehrling, durch Troyon und Millet in der Malerei gefördert. Studierte drei Jahre in Paris und ließ sich dann in Le Havre nieder, lebte meist hier und auf Studienreisen an den Küsten der Normandie und der Bretagne. Boudin war, wie Jongkind, ein Vorläufer der impressionistischen Landschaftsmalerei.

465. Strand von Trouville (II. Fassung). 1871. Holz, 17×45 cm. New York, Sammlung Stransky.

Camille Pissarro

Geboren 1830 zu St. Thomas (Antillen), gestorben 1903 zu Paris. Beeinflußt durch Anton Melbye, der 1852 in St. Thomas war. 1855 nach Frankreich, schloß sich an Corot an, autodidaktisch weitergebildet und mit Manet und Monet in Beziehung. Meist in der Umgegend von Paris (Louveciennes) tätig, während des Krieges in England, 1873 mit Cézanne in Auvers sur Oise. 1882 in Beziehung zu den Neoimpressionisten. 1896 Städtebilder in Rouen, später in Paris.

466. Märzsonne. 1875. Leinwand, 55×92 cm. Bremen, Kunsthalle.
467. Der trommelnde Knabe. 1877. Privatbesitz.
468. Geplauder. 1892. Privatbesitz.
469. Blick auf das alte Rouen mit der Kathedrale. 1896. Privatbesitz.
470. Heuernte. 1901. Privatbesitz.
471. Ankunft des Newhavener Dampfers in Dieppe. 1902. Leinwand, 65×80 cm. Berlin, Sammlung Julius Elias.

Alfred Sisley

Geboren 1839 zu Paris als Sohn englischer Eltern; gestorben 1899. Zum Kaufmann bestimmt, ging er im Jahre 1857 nach England; nach Paris zurückgekehrt, trat er 1862 bei Gleyre als Schüler ein, wo er Claude Monet und Renoir kennenlernte. Anfangs unter dem Einfluß Corots, schloß er sich später dem Impressionismus Claude Monets an und malte meist in der Umgegend von Paris, besonders viel in Moret. Im Jahre 1874 war er mit M. Faure, dem Bariton der Oper, einem der ersten Impressionistensammler, in England; 1897 ging er für den Sommer abermals dorthin. Seine Absicht, sich in

Frankreich naturalisieren zu lassen, mußte er wegen Mangels an Familienpapieren aufgeben.

472. Louveciennes. 1873.
473. Überschwemmung bei Port-Marly. 1876. Leinwand, 60×81 cm. Paris, Louvre.
474. Flußlandschaft. 1888. Holz, 55×65 cm. Bremen, Sammlung Schütte.
475. Am Ufer des Loing bei Moret.
476. Ansicht von Moret. 64×90 cm.

Edgar Hilaire Germain Degas

Geboren 1834 zu Paris, gestorben 1917 ebenda. Schüler des Klassizisten Lamothe, besonders beeinflußt von Ingres, weitergebildet durch das Studium alter Meister, besonders der italienischen Quattrozentisten. In Rom 1856/57, im Anfange der sechziger Jahre wieder in Paris, malte er Historienbilder, trat dann zu Manet in Beziehung und wandte sich dem Studium des Freilichts zu 1873 mehrere Monate in Nordamerika, besonders in New Orleans. Stellte 1874 und 1877 mit den Impressionisten aus, bevorzugte in späteren Jahren immer mehr die Pastelltechnik, modellierte auch Statuetten von Frauen und Pferden.

477. Die jungen Spartiaten. Leinwand, 110×154 cm. London, Tate Gallery.
478. Ballettstunde. Paris, Louvre.
479. Ballettprobe auf der Bühne. Grisaille. 1874. Leinwand, 66×82 cm. Paris, Louvre.
480. Die Prima Ballerina. Pastell. 58×42 cm. Paris, Musée du Luxembourg.

Tafel XLI. Im Louvre. Radierung. Um 1876. 270×237 mm.

481. Beim Absinth (Ellen Andrée und Marcellin Desboutin). 1876/77. Leinwand, 92×68 cm. Paris, Louvre.
482. Equipage beim Rennen (aux courses). Etwa 1873. Leinwand, 36×55 cm. Paris, Sammlung Durand-Ruel.

Tafel XLII. Comte Lepic mit seinen Töchtern (Place de la Concorde). 79×118 cm. Berlin, Sammlung Gerstenberg.

483. Beim Pferderennen. Berlin, Privatbesitz.
484. Plätterinnen. Leinwand, 73×82 cm. Dresden, Sammlung Oscar Schmitz.
485. Frau im Badebecken.

Henri de Toulouse-Lautrec

Geboren 1864 zu Albigeois (Südfrankreich), gestorben 1901 zu Paris. Schüler von Princetau, Cabanel und Cormon. Beeinflußt von Degas und Forain. Maler und Lithograph.

486. Junges Mädchen im Atelier. Gouache auf Pappe, 75×50 cm. Bremen, Kunsthalle.
487. Die Toilette. Papier, 65×53 cm. Paris, Musée du Luxembourg.
488. Dame im Grünen. 67×53 cm.
489. Stehende Dame. 92×65 cm.
490. Im Tanzlokal. Berlin, Sammlung Gerstenberg.

Tafel XLIII. M^me. Réjane und Mr. Galipaux in „Madame Sans-Gêne". Lithographie. 1894. 320×265 mm.

491. Der Baron Delaporte.
492. Das Paar in der Kaschemme.

Paul Cézanne

Geboren 1839 zu Aix-en-Provence, gestorben 1906 ebenda. Anfangs Jurist, dann, seit 1861, Schüler der Académie Suisse zu Paris. 1866 Bekanntschaft mit Edouard Manet. 1873 mit Camille Pissarro und Guillaumin in Auvers sur Oise. Stellte 1874 und 1877 mit den Impressionisten aus. Lebte abwechselnd in Aix und in Paris. Seit 1879 dauernd in Aix. Im wesentlichen autodidaktisch an den alten Meistern gebildet.

493. Stilleben (Früchte und Geschirr). Siebziger Jahre. Leinwand, 63×80 cm. Berlin, National-Galerie.
494. Bildnis des Malers Emperaire. Paris, Sammlung Pellerin.
495. Selbstbildnis. Um 1880. Leinwand, 60×47 cm. Berlin, Sammlung Leo von König.
496. Die Straße (La route tournante). Berlin, Sammlung Leo von König.
497. Landschaft bei Aix. Paris, Sammlung Pellerin.
498. Haus im Walde von Fontainebleau.

499. Kartenspieler. Paris, Samml. Pellerin.
500. Sommertag. Leinwand, 55×82 cm. Berlin, Sammlung Max Liebermann.
501. Le jas de Bouffan. Privatbesitz.
502. Liebesspiel (Lutteurs amoureux). 1885. Leinwand, 38×46 cm. Lugano, Dr. h. c. C. F. Reber.
503. Badende Frauen. Paris, Sammlung Vollard.
504. Tulpen. Holz, 73×43 cm. Bremen, Sammlung Schütte.

Tafel XLIV. Stilleben (Le vase bleu). Um 1890. Leinwand, 61×50 cm. Paris, Louvre.

Paul Signac

Geboren 1883 zu Paris. Maler, Radierer und Lithograph. Einer der bekanntesten Vertreter des Pointillismus oder Neo-Impressionismus.

505. Schiffe im Hafen. 1893. Leinwand, 56×46 cm. Elberfeld, Städt. Museum.

Henri Fantin-Latour

Geboren 14. Januar 1836 in Grenoble, gestorben 25. August 1904 in Buré (Dep. Orne). Schüler von Lecoq, de Boisbaudran und Courbet. Tätig in Paris.

506. Dichter- und Schriftstellergesellschaft (Un coin de table). 1872. Leinwand, 161×225 cm. Paris, Louvre. Auf dem Bilde sind dargestellt (von links nach rechts, sitzend): Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly, Camille Pelletan und (stehend) P. Elzéar, Bonnier, Emile Blémont, Jean Aicard.

Pierre Cécile Puvis de Chavannes

Geboren 1824 zu Lyon, gestorben 1898 zu Paris. Schüler von Scheffer und Thomas Couture. Studierte lange in Italien, besonders die italienischen Primitiven. Wandmalereien in Amiens, Marseille, Lille, Lyon, Boston und Paris (Rathaus, Pantheon und Sorbonne).

507. Allegorie: Der Friede. Leinwand, 360×543 cm. Amiens, Museum.
508. Die heilige Genoveva wacht über Paris. Paris, Panthéon.

Maurice Denis

Geboren 1870 zu Granville (Manche). Lebt in St.-Germain-en-Laye. Schüler der Académie Julien und der École des Beaux-Arts zu Paris. Gehörte seit 1890 zur sogenannten Schule von Pont Aven und stand zu Gauguin in Beziehung, auch zu den sogenannten Symbolisten oder Neo-Traditionisten. Anfangs unter dem Einfluß Gauguins, setzte er sich mit dem Neo-Impressionismus oder Pointillismus Seurats auseinander und folgte dann dem Wandstil des Puvis de Chavannes.

509. Die Hochzeit von Kana. Fresko. Le Vésinet, Kirche.

Georges Pierre Seurat

Geboren 1859 zu Paris, gestorben 1891 ebenda. Maler und Zeichner. Schüler der École des Beaux-Arts, studierte auch besonders die Fresken von Delacroix in der Kirche St. Sulpice. Begründer des Pointillismus oder Neo-Impressionismus.

510. Badende. Leinwand, 180×266 cm. London, Tate Gallery.
511. Promenade.

Paul Gauguin

Geboren 1848 zu Paris, gestorben 1903 auf Dominica (Markesas-Inseln). 1852 bis 1855 bei einem Großonkel in Lima, 1865 in New Orleans. Seit 1866 bei der Marine. 1871 Bankbeamter, begann als Dilettant zu malen und schloß sich an Pissarro an. 1881 gab er seine Stellung an der Bank auf, malte in der Normandie und in der Bretagne, war 1887 in Martinique, 1888 in Arles bei van Gogh, 1889 in Pont Aven und Le Poldu in der Bretagne. 1891 ging er nach Tahiti, 1893 in Paris, 1894 in Belgien und Pont Aven, 1895 nach Polynesien zurück, Tahiti, Hiva hoa und Dominica.

512. Maori-Frauen. Paris.
513. „Contes Barbares". Essen, Folkwang-Museum.
514. Landschaft. Ende der siebziger Jahre. Leinwand, 63×98 cm. Hamburg, Sammlung Melchior.

Frank Buchser

Geboren 1828 zu Solothurn, gestorben 1890 ebenda. Genremaler. Ging 1849 nach Rom, besuchte Frankreich, Belgien und Spanien, ging nach Marokko, bereiste von 1866—1871 fast ganz Nordamerika und kehrte dann in seine Heimat zurück.

517. Bildnis einer Engländerin. Leinwand, 115×92 cm. Zürich, G & L. Bollag.

Johann Rudolph Koller

Geboren 1828 zu Zürich, gestorben 1905 ebenda. Schüler von Schweizer und Ullrich, studierte darauf zwei Monate in Stuttgart und ein Jahr an der Düsseldorfer Akademie; weiter ausgebildet auf Reisen nach Belgien und Paris. 1850/51 lebte er in München, wo er sich ganz der Tiermalerei widmete; seit 1856 in Riesbach bei Zürich ansässig. Er war ein Freund Arnold Böcklins.

518. Kühe am Seeufer bei Morgenbeleuchtung. 1871. Leinwand, 110×140 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Barthélemy Menn

Geboren 1815 zu Genf, gestorben 1893 ebenda. Schüler von Diday, Lugardon und später von Ingres in Paris; er war drei Jahre in Italien und von 1841—1843 wieder in Paris, wo er Historien malte. Zeichenlehrer in Genf und Landschaftsmaler.

519. Die Meierei. Holz, 31×44 cm. Winterthur, Kunstverein.

Otto Frölicher

Geboren 1840 in Solothurn in der Schweiz, gestorben 1890 in München. Schüler der Münchner Akademie unter J. G. Steffan, 1863—1865 in Düsseldorf bei Oswald Achenbach, später in München bei Ad. Lier. 1877 bei Dupré in Barbizon.

520. Harzlandschaft. Leinwand, 72×105 cm. München, Sammlung Dr. Feulner.

Ferdinand Hodler

Geboren 1853 zu Bern, gestorben 1918 zu Genf. War schon als Knabe in der Werkstatt seines Stiefvaters, des Dekorationsmalers Schüpach tätig. 1867 kam er in die Lehre zu dem Landschafter Ferd. Sommer-Collier in Thun, 1870 trennte er sich von ihm und versucht sich selbständig weiterzubilden. Um seinen Lebensunterhalt zu bestreiten, malt er Landschaftsveduten. 1871 zog er nach Genf, das er (außer einigen Studienreisen, nach Basel 1875, nach Madrid 1878/79 und Paris 1891) nicht wieder verlassen hat. Von 1871—1876 war er Schüler von Barth. Menn.

521. Das mutige Weib. Um 1885. Leinwand, 100×170 cm. Zürich, Kunsthaus.

522. Rückzug der Schweizer bei Marignano. 1899—1912. 350×500 cm. Zürich, Waffenhalle des Landesmuseums.

523. Auszug der Jenenser Studenten im Jahre 1813. 1908—13. Jena, Universität.

524. Eurhythmie. 1895. Leinwand, 167×245 cm. Bern, Kunstmuseum.

525. Montblanc. 1918. Leinwand, 60×80 cm. Genf, Galerie Moos.

Die Wiedergabe erfolgte mit Erlaubnis der Firma Rascher & Cie., Zürich.

Willem Maris

Geboren 1844 im Haag, gestorben ebenda 1910. Schüler seiner Brüder Jacob und Matthijs Maris.

526. Enten am Wasser. Leinwand, 70×146 cm. Hamburg, Kunsthalle.

Antonis Mauve

Geboren 1838 zu Zaandam, gestorben 1888 zu Arnheim. Tier- und Landschaftsmaler. Schüler von P. F. van Os und W. Verschuur; seit 1870 im Haag, nach 1885 in Laren tätig.

527. Abendlandschaft. Leinwand, 57×85 cm. Hamburg, Sammlung George Behrens.

Jozef Israëls

Geboren 1824 in Groningen, gestorben 1911 im Haag. Maler und Graphiker. Sollte Rabbiner werden und wurde religiös erzogen. Erhielt früh Zeichenunterricht auf der Akademie Minerva in Groningen von J. J. G. van Wicheren bis 1838 und C. B. Buys. 1840 kam er in die Lehre des Porträt- und Historienmalers Jan Adam Cruseman, arbeitete aber gleichzeitig auf der Akademie bei Jan Willem Pieneman und dem Bildhauer Royer. Beeinflußt von Ary Scheffer. Ging dann nach Paris zu Picot und zur Akademie, wo Pradier, Horace Vernet und Delaroche seine Lehrer waren. Bildete sich weiter an den alten Meistern im Louvre. 1847 kehrte er nach Amsterdam zurück. 1855 vorübergehend in Zandvoort.

528. Allein auf der Welt. Ende der siebziger Jahre. Leinwand, 125×200 cm. Haag, Mesdag-Museum.

Vincent van Gogh

Geboren 1855 in Groot-Zundert in Nordbrabant, gestorben 1890 in Auvers. Anfänglich Kunsthändler, dann Wanderprediger im belgischen Kohlengebiet, wo er sich autodidaktisch der Kunst zuwendete. 1885 vorübergehend an der Akademie in Antwerpen, im Frühjahr 1886 in Paris in Verbindung mit der dortigen Impressionistenschule. Von Paris aus begab er sich nach der Provence, wo er namentlich in Arles und St. Remy tätig war.

529. Irrenhausgarten. Ende der achtziger Jahre. Hamburg, Kunsthalle.

530. Die Arlesierin. Ende der achtziger Jahre.

Tafel XLV. Selbstbildnis. 61×51 cm.

531. Mohnfeld bei Arles. Ende der achtziger Jahre. Leinwand, 71×91 cm. Bremen, Kunsthalle.

532. Landschaft mit Zypressen. Um 1889. 72×91 cm. London, Tate Gallery.

Giovanni Segantini

Geboren 1858 zu Arco, gestorben 1899 bei Pontresina (Oberengadin). Lernte auf der Brera-Akademie zu Mailand, bildete sich selbständig weiter in den Bergen von Brianza; später tätig zu Savognin (Graubünden), seit 1894 zu Maloja.

533. Pflügen im Engadin. 1890. Leinwand, 116×227 cm. München, Neue Pinakothek.

(Giovanni) Gino Fattori

Geboren 1825 zu Livorno, gestorben zu Florenz 1908. Studierte bei Baldini in Livorno, seit 1847 in Florenz an der Akademie. Militär-, Schlachten- und Historienmaler. Seit 1869 Professor an der Florentiner Akademie.

534. Die Verlobten. Florenz, Sammlung Mario Galli.

Peter Severin Kröyer

Geboren 1851 zu Stavanger. Schüler der Akademie in Kopenhagen und Léon Bonnats in Paris. Lebte in Skagen und in Kopenhagen, wo er in eigener Malschule Lehrer der impressionistischen Malerei wurde.

535. Das Frühstück der Künstler. 1883. Kopenhagen, Frau Otto Benzon.

Vilhelm Hammershöi

Geboren 1864 zu Kopenhagen, gestorben 1916 ebenda. Vorgebildet unter Fr. Rhode und Kyhn, seit 1879 an der Akademie in Kopenhagen, seit 1884 unter Peter Severin Kröyer. Mitbegründer der Kopenhager Sezession 1891.

536. Sitzende alte Dame. Leinwand, 68×56 cm. Kopenhagen, Hirschsprung-Galerie.

Ernst Josephson

Geboren 1851 zu Stockholm, gestorben 1906 ebenda. Besuchte 1867—1876 die Kunstakademie Stockholm, machte zwischendurch Studienreisen nach Norwegen (1872) und nach Deutschland und Frankreich (1873/74), ging 1876 mit einem Stipendium der Akademie ins Ausland,

zunächst nach Holland, 1877 nach Italien; verlebte die folgenden drei Jahre in Rom und ließ sich 1879 in Paris nieder, von wo er 1881/82 einen Abstecher nach Spanien machte. 1888 verfiel er in eine echwere Gemütserkrankung, die seine geistigen Kräfte lähmte und seiner künstlsrischen Tätigkeit ein vorzeitiges Ende setzte.

537. Bildnis der Frau Rubenson. 1883. Holz, 41×32 cm. Stockholm, National-Museum.

Anders Zorn

Geboren 1860 zu Mora (Schweden), gestorben ebenda 1920. Schüler der Stockholmer Akademie in der Bildhauerklasse, dann Maler und Radierer unter Boklund. Reisen nach Spanien, England und Frankreich, schloß sich in Paris der impressionistischen Richtung an.

538. Schwedisches Bauernmädchen in Mora-Tracht. 1907.

Tafel XLVI. Zwei badende Mädchen. Radierung. 1913. 298×197 mm.

539. Zwei nackte junge Mädchen im Waldgestrüpp.

Edvard Munch

Geboren 1863 zu Löiten (Hedemarken, Norwegen). Ausgebildet in Christiania bei Krogh, 1889 bei Bonnat in Paris. Anschluß an Pissarro und Seurat, Einfluß von Gauguin. 1892 stellte er zuerst in Berlin aus, lebte vorübergehend in Weimar, Berlin, Lübeck, Warnemünde und Kopenhagen, seit 1909 in Kragerö in Norwegen.

540. Die tote Mutter. Leinwand, 98×88 cm. Bremen, Kunsthalle.

541. Das kranke Mädchen (II. Fassung). 1894/95. Oslo, National-Galerie.

542. Der Kuß. 1892. Leinwand, 72×58 cm. Berlin, Sammlung Hermann Ullstein.

543. Bildnis einer stehenden Dame. Hamburg, Kunsthalle.

544. Badende Männer (I. Fassung). Warnemünde 1907/8. Leinwand, 206×227 cm. Helsingfors, Museum.

545. Haus an der Straße.

546. Mädchen auf der Brücke. 1903/4. Leinwand, 91×80 cm. Dresden, Sammlung L. W. Gutbier.

John Crome

Geboren 1768 zu Norwich, gestorben 1821 ebenda. Lehrling bei dem Kutschen- und Schildermaler Francis Whisler in Norwich. Wesentlich Autodidakt. Zeichenlehrer in Norwich. Gründete 1802 die Norwich-Schule, deren Ausstellungen er von 1805—1821 regelmäßig beschickte.

547. Windmühle auf Mousehold Heath (Norwich). Holz, 109×91 cm. London, National Gallery.

548. Blick auf Mousehold Heath (Norwich). Leinwand, 109×180 cm. London, National Gallery.

James Ward

Geboren 1769 zu London, gestorben 1859 zu Cheshunt. Lernte bei dem Kupferstecher J. R. Smith, beeinflußt von George Morland.

549. Rinderherde in Regent's Park. 1807. Leinwand, 73×116 cm. London, Tate Gallery.

John Constable

Geboren 1776 zu East Bergholt (Suffolk), gestorben 1837 zu London. Schüler der Royal Academy zu London, aber wesentlich Autodidakt. Seit 1829 Mitglied der Royal Academy. Goldene Medaille 1824 in Paris, 1825 in Lille. Lebte in London.

550. Flatford Mill. 1817. Leinwand, 100×127 cm. London, National Gallery.

551. „The Salt Box", Hampstead Heath. Vor 1821. Leinwand, 39×67 cm. London, National Gallery.

552. Das Kornfeld. 1826. Leinwand, 142×121 cm. London, National Gallery.

553. Bäume bei der Kirche von Hampstead. 1829. Leinwand, 91×73 cm. London, Tate Gallery.

554. Die Kathedrale von Salisbury. Um 1831. Leinwand, 51×76 cm. London, National Gallery.

Tafel XLVII. Malvern Hall, Warwickshire. 1809. Leinwand, 50×74 cm. London, National Gallery.

Richard Parkes Bonington

Geboren 1801 zu Arnold bei Nottingham, gestorben 1828 zu London. Studierte seit 1816 an der Pariser Akademie und im Atelier des Baron Gros. 1822 in Italien. Auf der Ausstellung des Pariser „Salon" von 1824 hatte er neben Constable den größten Erfolg. Lebte meist in London.

555. Die Säule von S. Marco in Venedig. Um 1826. Leinwand, 44×36 cm. London, National Gallery.

556. Bretonischer Hafen. 1826. Leinwand, 53×68 cm. Bremen, Sammlung Schackow.

John Sell Cotman

Geboren 1782 zu Norwich, gestorben 1842 zu London. Kam 1798 nach London. Mitglied der Royal Academy, schloß sich 1807 der Schule von Norwich an. 1817, 1818 und 1820 Reisen in die Normandie. 1834 erster Professor der Zeichenschule in Kings College zu London.

557. Fährboote auf dem Yare. Vor. 1834. Leinwand, 54×77 cm. London, National Gallery.

Thomas Barker

Geboren 1769 in der Nähe von Pontypool (Monmouthshire), gestorben 1847 zu Bath. Ging 1790 nach Rom, lebte dann in Bath und beschickte von 1791—1829 die Ausstellungen der Royal Academy in London, deren Mitglied er war.

558. Das Kleefeld. Leinwand, 66×99 cm. London, National Gallery.

Seymour Haden

Geboren 1818 zu London, gestorben zu Woodcote Manor bei Alresford. Von Beruf Mediziner, lebte von 1847—1887 als angesehener Chirurg in London. Radierte unter Einfluß Rembrandts, den er auch kunstkritisch bearbeitete. 1843/44 erste Reise nach Italien. Er war mit Whistlers Halbschwester verheiratet. Nach dem Jahre 1887 hat er wegen eines Augenleidens nur noch sehr wenig gearbeitet.

Tafel XLVIII. Dame mit Hündchen am Wasser. Radierung. 1864. 140×213 mm.

John Everett Millais

Geboren 1829 zu Southampton, gestorben 1896 zu London. Schüler der Londoner Akademie seit 1840. Mitbegründer des Bundes der Präraffaeliten. Tätig zu London; seit 1863 Mitglied, 1896 Präsident der Akademie.

559. Der alte Leibgardist. 1876. Leinwand, 139×111 cm. London, Tate Gallery.

James Mc. Neill Whistler

Geboren 1834 zu Lowell (Massachusetts U. S. A.), gestorben 1903 zu Chelsea. 1843 bis 1849 in St. Petersburg, 1851 West Point Militär-Akademie, 1854/55 als Offizier in Washington. 1855 in England und Paris, wo er Gleyres Schüler war. Lebte in Paris, London und Amerika.

560. Die alte Battersea-Brücke in London. Um 1865. Leinwand, 66×50 cm. London, National Gallery.

Tafel IL. Am Lido von Venedig. (The little lagoon) Radierung. 1880. 225×152 mm.

561. Junges Mädchen in Weiß. 1864. Leinwand, 75×50 cm. London, National Gallery.

Die Arbeiten von Degas, Meunier, Renoir und Rodin sind mit Genehmigung der Société du Droit d'Auteur aux Artistes-Paris (verteten durch die Galerie Flechtheim-Berlin) wiedergegeben.

Antoine Louis Barye

Geboren 1795 zu Paris, gestorben 1875 daselbst. Schüler des Baron Gros in der Malerei, und des Bildhauers Bosio sowie des Goldschmiedes Fauconnier. Stellte 1831 seine erste Tierplastik aus. Wesentlich Tierplastiker, machte aber auch Entwürfe für kunstgewerbliche Arbeiten, wie Vasen und Leuchter und schuf 1864 die Reiterstatue Napoleons I. für Ajaccio auf Korsika.

565. Löwin und Schlange. 1833. Bronze, 24 cm hoch. Paris, Louvre.
566. Aufrechtstehender Bär. Bronze. 24 cm hoch. Paris, Louvre.

Jean Baptiste Carpeaux

Geboren 1827 zu Valenciennes, gestorben 1875 zu Bécon bei Courbevoie. Seit 1844 in Paris Schüler von David d'Angers, Rude und Duret. 1854 in Rom, 1862 nach Paris zurückgekehrt. Lebte in Paris.

567. Mittelteil der Fontaine de l'Observatoire. Bronze. 1872. Paris.
568. Der Tanz. 1869. Original-Gipsmodell zu der Gruppe in der Pariser Oper. Paris, Louvre.
569. Studienkopf zum „Tanz". Terrakotta. New York, Metropolitan Museum.
570. Büste des Malers Gérôme. Bronze. 1872.

Auguste Rodin

Geboren 1840 zu Paris, gestorben 1917 ebenda. Schüler von Barges und Carrier-Belleuse. Lebte in Paris.

571. Der Mann mit der zerschlagenen Nase. 1864. Paris, Musée Rodin.
572. Torso eines schreitenden Mannes. 1878. Paris, Musée Rodin.

Tafel L. Balzac-Standbild (obere Hälfte). 1897. Paris, Friedhof Père Lachaise.

573. Die Bürger von Calais. Bronze. 1884—88. Paris, Musée Rodin.
574. Balzac-Kopf. 1897. Paris, Musée Rodin.
575. Büste des Bildhauers Dalou. Bronze. 52 cm hoch. Bremen, Kunsthalle.
576. Eva. Marmor. 1881. Paris, Musée Rodin.
577. Faun und Nymphe. Vor 1893. Marmor. Paris, Musée Rodin.
578. Kopf einer Dame. Marmor. Paris, Musée Rodin.
579. Büste von Madame Morla Vicunha. 1884. Marmor. Paris, Musée Rodin.
580. Victor Hugo-Denkmal. Marmor. 1886. 1910. Paris, Palais Royal.

Fürst Paul Trubetzkoy

Geboren 1866 zu Intra in Oberitalien, als Sohn russischer Eltern. Autodidaktisch in Italien und Paris ausgebildet. Lebt in Moskau.

581. Statuette des Malers Segantini. Bronze. 1896. 100 cm hoch. Berlin, National-Galerie.

Edgar Degas

(Vergleiche S. 477 ff.)

582. Tänzerin. Bronze. Höhe 45 cm. Berlin, National-Galerie.
Gehende Frau. Bronze. 45 cm hoch. Bremen, Kunsthalle.

Auguste Renoir
(Vergleiche S. 444 ff.)

583. Venus. Berlin, Sammlung Hugo Simon.

Constantin Meunier

Geboren 1831 zu Brüssel, gestorben 1905 zu Brüssel. Bildhauer und Maler. Schüler seines Bruders, besuchte dann die Brüsseler Akademie und arbeitete drei Jahre im Atelier des Bildhauers Fraikin. Später wandte er sich unter de Groux der Malerei zu. 1882 Professor in Löwen, Seit 1885 als Bildhauer in Brüssel tätig.

584. Lastträger. Bronze. Frankfurt a. M., Mainbrücke.
585. Kohlenarbeiterin. Bronze.

George Minne

Geboren 1866 zu Gent. Besuchte zwei Jahre lang die Akademie in Brüssel. Lebt in Laethem St. Martin bei Deurle in Belgien.

586. Der Schlauchträger. Bronze, 63 cm hoch. Bremen, Kunsthalle.

Adolf Hildebrand

Geboren 6. Oktober 1847 zu Marburg, gestorben 17. Jan. 1921. Erhielt den ersten Unterricht in Nürnberg unter August von Kreling, dann Schüler von Kaspar von Zumbusch in München, in Rom und Florenz unter dem Einfluß von Hans von Marées weitergebildet. Lebte in München und Florenz.

587. Jugendlicher Mann. 1884. Marmor. 175 cm hoch. Berlin, National-Galerie.
588. Bildnisbüste Henriette Hertz. Rom, Biblioteca Hertziana.

Reinhold Begas

Geboren 1831 zu Berlin, gestorben 1911 ebenda. Schüler der Berliner Akademie 1846—1851, unter Wichmann und Rauch. 1856—1859 in Rom, mit Lenbach, Böcklin und Feuerbach; 1861—1863 Professor an der Weimarer Kunstschule, dann wieder in Rom. Infolge der Konkurrenz für das Schillerdenkmal kam er nach Berlin und ließ sich dort dauernd nieder. Leitete bis 1903 ein Meisteratelier in der Akademie.

589. Bildnisbüste Adolf von Menzel. Marmor. Um 1875. 63 cm hoch. Berlin, National-Galerie.
590. Pan und Psyche. 1857. Berlin, Privatbesitz.
591. „Der elektrische Funke." Marmor. Zwischen 1885—1890. 292 cm hoch. Berlin, Sammlung Woog.

Max Klinger
(Vergleiche S. 352 ff.)

592. Kauerndes Mädchen. Marmor. 1901. Wien, Privatbesitz.
593. Badendes Mädchen. Marmor. 1899. 151 cm hoch. Leipzig, Museum der bildenden Künste.
594. Bildnis-Kopf Friedrich Nietzsches. Bronze. Um 1900. 53 cm hoch. Weimar, Nietzsche-Archiv.

Fritz Klimsch

Geboren 1870 zu Frankfurt am Main. 1886—1893 Schüler von Fr. Schaper in Berlin, ging dann nach Wien, 1894 nach Paris, 1895 nach Italien. Lebt in Berlin. Mitglied der Berliner Sezession.

595. Büste des General Schlieffen. Bronze. 1908. 45 cm hoch. Berlin, National-Galerie.

Louis Tuaillon

Geboren 1862 zu Berlin, gestorben 1919 zu Berlin. Schüler der Berliner Akademie von 1878—1881, zuletzt im Meisteratelier von Reinhold Begas. Seit 1885 lebte er siebzehn Jahre in Rom. 1902 kehrte er nach Berlin zurück.

596. Kaiser Friedrich-Denkmal. Bronze. Bremen.

Tafel LI. Amazone zu Pferde. Bronze. 1895. 268 cm hoch. Berlin, National-Galerie.

August Gaul

Geboren 1869 zu Groß-Auheim bei Hanau, gestorben 1922 zu Berlin. Schüler der Kunstgewerbeschulen zu Hanau und Berlin. 1893/94 an der Berliner Akademie,

später im Atelier von Reinhold Begas. 1898 ging er mit dem Preis der Dr. Paul-Schultze-Stiftung nach Italien. Lebte seit 1899 in Berlin.

597. Laufender Strauß. Bronze. Berlin, Sammlung Hugo Simon.
598. Junge Bären. Bronze. 1904. 30 cm hoch. Bremen, Kunsthalle.
599. Löwe. Bronze. 1904. 132 cm hoch. Berlin, vor der National-Galerie.
600. Bibergruppe. Bronze. 1908. 27 cm hoch. Dresden, Sammlung Oscar Schmitz.
601. Erpel. Bronze. 52 cm hoch. 1911.

Die Wiedergabe erfolgte mit Erlaubnis der Firma Paul Cassirer in Berlin.

Georg Kolbe

Geboren 1877 zu Waldheim in Sachsen. Anfänglich Maler. Studierte 1895/96 unter Holosy in München, arbeitete dann in Paris an der Akademie Julien und wendete sich in Rom der Plastik zu. Dort blieb er, unter Tuaillons Leitung arbeitend von 1899—1902. Mitglied der Berliner Sezession. Lebt in Berlin.

602. Sklavin. 1905. Bronze. 81 cm hoch. Bremen, Kunsthalle.
603. Tänzerin. Bronze. 1912. 154 cm hoch. Berlin, National-Galerie.
604. Brunnenfigur. Bronze. 1925. Lebensgroß. Berlin, Hugo Simon.
Kauernde Japanerin. Bronze. 1911. 46 cm hoch. Bremen, Kunsthalle.
605. Bildnisbüste Ben van der Meer. 1915. Lebensgroß. Dresden, Oscar Schmitz.
Bildnisbüste Max Slevogt. 1926. Lebensgroß. Bremen, Kunsthalle.
606. Emporsteigende. 1926. Dreiviertel Lebensgröße. Im Besitz des Preußischen Staates.
Verkündung. 1925. Lebensgroß. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.
Malaiin. 1916. 171 cm hoch. Bremen, Kunsthalle.

Renée Sintenis

Geboren 1888 zu Glatz in Schlesien. 1908 bis 1910 Schülerin der Kunstgewerbeschule in Berlin. Ab 1914 eigene Arbeiten. Studienreisen nach Paris. Lebt in Berlin.

607. Fußballspieler. Bronze. 40 cm hoch. Bremen, Kunsthalle.
Der Läufer Nurmi. Bronze. 1926. Berlin, National-Galerie.
608. Junger Hund. Bronze. 1925. Düsseldorf, Städtisches Kunstmuseum.
Mutwilliges Fohlen. Bronze. 1925. Detroit, Art Institute.

REGISTER

Aachen 65.
Abbott, Joanna 90.
Achard 628.
Achenbach, Andreas 15, 19, 30, 227, 615.
—, Oswald 19, 30, 228, 229, 615, 617, 634.
Adam, Albrecht 18.
Adelbye (bei Flensburg) 624.
Aibling (Bayern) 618, 620.
Aicard, Jean 506, 633.
Aix (Provence) 108, 632.
Ajaccio 638.
Albigeois (Südfrankreich) 632.
Albiker, Karl 179.
Algerien 617, 630.
Alt, Jakob 614.
—, Rudolf von 15, 218, 614.
—, Theodor 56, 296, 619.
Altdorfer, Albrecht 64.
Altona 612.
Amerika 31, 632, 634, 637.
—, Privatbesitz (Cassatt) 441, 629.
Amiens, Museum (Puvis de Chavannes) 507, 633.
Amsterdam 321, 621, 635.
d'Andrade, Francesco 339' 341, 622.
Andrée, Ellen 481, 632.
Andrieux, Clement-Auguste 141.
Angelico, Fra 101.
Anker, Albert 122.
Ansbach 619.
Anschütz, Hermann 620.
Ansorge, Konrad 115, 121, 336, 622.
Antibes 631.
Antwerpen 68, 114, 621, 625, 635.
Arco 635.
Argenteuil 631.
Arles 128, 129, 633, 635.
Arnheim 634.
Arnold (bei Nottingham)637.
August, Prinz von Preußen 14, 191, 611.
Aurier, Albert 104.
Auteuil 627.
Auvers-sur-Oise 108, 631, 632, 635.

Bach, Philipp Emanuel 44.
Baisch, Hermann 30, 31.
Baldini 635.
Ballenstedt 612.
Balzac, Honoré de 37, 162, 574, 638, Taf. L.
Bangemann (Holzschneider) 152.
Baer, Fritz 31.
Barbizon 17, 19, 23, 27—31, 35, 80, 89, 111, 113, 133, 136, 138, 139, 157, 617, 626 bis 628, 634, Taf. XXXII.
Barges 638.
Barker, Thomas 23, 558, 636,
Barmen, Privatbesitz (Corinth) 331, 622.
Barye, Antoine Louis 157, 158, 170, 171, 173, 565, 566, 638.
Basel 59, 66, 619, 625, 634.
—, Öffentliche Kunstsammlung (Koller) 518, 634.
Bastien-Lepage, Jules 37, 122, 162, 164, 443, 630.
Bath 23, 637.
Bayreuth 620.
Beaudelaire, Charles 38, 630.
Beaumont, George 23, 24.
Becker, Jakob 617, 618.
—, L. H. 15.
Bécon (bei Courbevoie) 638.
Beethoven, Ludwig van 40, 168.
Begas, Karl 611.
—, Reinhold 76, 159, 160, 169, 170, 589—591, 639, 640.
Belgien 611, 613, 614, 620, 629, 633, 634.
Belle Isle 631.
Benczur, Julius 623.
Benda, Franz 44.
Bendemann, Eduard 617.
Bendixen, Siegfried 612, 613.
Bergen 611.
Bergholt (Suffolk) 24, 636.
Berlin 11, 14, 15, 18, 40—42, 71, 110, 114, 119, 611, 614, 616, 618, 621—625, 636, 639, 640.
—, Galerie Tikotin (Winterhalter) 232, 616.
—, Märkisches Museum (Menzel) 238, 616.
—, National-Galerie (Theodor Alt) 296, 619.
—, — (Begas) 589, 639.
—, — (Blechen) 187—189, 611.
—, — (Böcklin) 373—375, 625.
—, — (Cézanne) 493, 632.
—, — (Corinth) 325, 328, 333, 622.
—, — (Daubigny) 393, 626.
—, — (Defregger) 226, 615.
—, — (Degas) 582, 638.
—, — (Diez) 301, 620.
—, — (Engert) 222, 615.
—, — (Eysen) 263, 617.
—, — (Feuerbach) 364, 369, 625.
—, — (K. D. Friedrich) 201, 612.

Berlin, National-Galerie (Gaertner) 193, 611.
—, — (Gaul) 599, 640.
—, — (Hasenclever) 230, 615.
—, — (Hildebrand) 587, 639.
—, — (Hosemann) 234, 616.
—, — (Kersting) 198, 612.
—, — (Klimsch) 595, 639.
—, — (Kolbe) 603, 640.
—, — (Krüger) 190, 191, 611.
—, — (Kuehl) 349, 623.
—, — (Leibl) 276, 280, 618.
—, — (Leistikow) 350, 623.
—, — (Manet) 438, 439, 629.
—, — (Marées) 380, 625.
—, — (Menzel) 235—237, 241, 242, 245—247, 616.
—, — (Monet) 457, 459, 631.
—, — (Pettenkofen) 216, 614.
—, — (Renoir) 446, 630.
—, — (Schmitson) 213, 614.
—, — (Sintenis) 607, 640.
—, — (Stauffer-Bern) 354, 623.
—, — (Steffeck) 192, 611.
—, — (Thoma) 249, 255, 257, 617.
—, — (Trubetzkoy) 581, 638.
—, — (Trübner) 288, 619.
—, — (Tuaillon) 639, Taf. LI.
—, — (Ury) 312, 621.
—, — (Vogel) 362, 624.
—, — (Waldmüller) 225, 615.
—, Privatbesitz (Begas) 590, 639.
—, — (Degas) 483, 632.
—, — (Klinger) 352, 623.
—, — (Liebermann) 317, 318, 621.
—, — (Manet) 432, 437, 629.
—, — (Menzel) 616, Taf. VII.
—, — (Monet) 460, 631.
—, — (Renoir) 445, 630.
—, Sammlung Benno von Achenbach (Oswald Achenbach) 229, 615.
Berlin, Sammlung Boehm (Liebermann) 314, 621.
—, Sammlung Alfred Cassirer (Courbet) 426, 629.
—, Sammlung Julius Elias (Pissarro) 471, 631.
—, Sammlung Julius Freund (Corinth) 326, 622.
—, Sammlung Gerstenberg (Courbet) 421, 628.
—, — (Daumier) 412, 628.
—, — (Degas) 632, Taf. XLII.
—, — (Toulouse-Lautrec) 490, 632.
—, Sammlung Leo von König (Cézanne) 495, 496, 632.
—, — (König) 356, 624.
—, Sammlung Krigar-Menzel (Menzel) 239, 616.
—, Sammlung Max Liebermann (Cézanne) 500, 633.
—, — (Liebermann) 324, 622.
—, Sammlung Hugo Simon (Gaul) 597, 640.
—, — (Kolbe) 604, 640.
—, — (Leibl) 278, 618.
—, — (Renoir) 583, 639.
—, Sammlung Max Slevogt (Slevogt) 343, 344, 622.
—, Sammlung Hermann Ullstein (Munch) 542, 636.
—, Sammlung Wedekind (Böcklin) 371, 372, 625.
—, Sammlung Woog (Begas) 591, 639.
—, Sezession 112, 116, 117, 119, 121, 123.
Berlin-Schöneberg, Bezirksamt (Corinth) 329, 622.
Berlin-Steglitz 612.
Berlioz, Hector 411, 628.
Bern, Kunstmuseum (Hodler) 524, 634.
Bernau (Schwarzwald) 616.
Bernini, Lorenzo 158.
Bernried 57.
Bertin, Jean Victor 626, 627.
Besnard, Albert 122.
Bewick, Thomas 153.
Biermann, Berta 322, 621
Bismarck 75, 90, 167.
Blake, William 25.
Blakelock 31.
Blau-Lang, Tina 221, 615.
Blechen, Karl 16, 17, 24, 40, 41, 187—189, 611, Taf. I.
Blémont, Emile 506, 633.
Bléry, Eugène 627.
Bochmann, Gregor von 19, 215, 614.
Böcklin, Arnold 62, 64—68, 70, 71, 74, 118, 370—376, 625, 634, 639, Taf. XXVI.
Boehle, Fritz 145.
Boisbaudran 633.
Boissieu 136, 137, 143.
Boklund 636.
Bologna 145.
Bone, Muirhead 145.
Bonheur, Rosa 29.
Bonington, Rirchard Parkes 26, 27, 137, 145, 555, 556, 626, 637.
Bonnard, Pierre 94, 123, 149, 152.
Bonnat, Léon 130, 617, 635, 636.
Bonnier 506, 633.
Bordeaux 140, 626.
Bosio, François Joseph 638.
Boston 633.
Botticelli, Sandro 101.
Boucher, François 35, 91, 92, 94.
Boudin, Eugène 85, 465, 630, 631.
Bougival 464, 631.
Bouguereau, Adolphe 114, 622.
Bouhot, Etienne 627.
Boulogne 80.
Bozen 612.
Brahms, Johannes 169.
Brandenburg 616.
Brangwyn, Frank 145.
Brasilien 102, 629.
Braun und Schneider 153.
Braunschweig 624.
Bremen 31, 56, 167, 170, 611.
— (Tuaillon) 596, 639.

Bremen, Kunsthalle (Andreas Achenbach) 227, 615.
—, — (Blechen) 611, Taf. I.
—, — (Böcklin) 370, 376, 625.
—, — (Burger) 271, 618.
—, — (Bürkel) 214, 614.
—, — (Corinth) 330, 334, 335, 622.
—, — (Degas) 582, 638.
—, — (Eysen) 264, 617.
—, — (Gaul) 598, 640.
—, — (van Gogh) 531, 635.
—, — (Großmann) 363, 624, Taf. XXIV.
—, — (Kolbe) 602, 604 bis 606, 640.
—, — (Lang) 302, 620.
—, — (Leibl) 281, 618.
—, — (Liebermann) 621, Taf. XIV.
—, — (Lier) 269, 618.
—, — (Marées) 383, 626.
—, — (Minne) 586, 639.
—, — (Monet) 456, 631.
—, — (Munch) 540, 636.
—, — (Pissarro) 466, 631.
—, — (Rodin) 575, 638.
—, — (Schleich) 270, 618.
—, — (Schuch) 293, 619.
—, — (Seibels) 267, 617.
—, — (Sintenis) 607, 640.
—, — (Slevogt) 336, 342, 622.
—, — (Thoma) 250, 258, 617.
—, — (Toulouse-Lautrec) 486, 632.
—, — (Trübner) 287, 619.
—, — (Uhde) 310, 621.
—, — (Wagenbauer) 212, 614.
—, — (Weißgerber) 359, 624.
—, — (Zügel) 351, 623.
—, Sammlung Arndt (Trübner) 291, 619.
—, Sammlung Frau Alix Biermann (Liebermann) 313, 621.
—, Sammlung Frau Kommerzienrat Biermann (Liebermann) 322, 621.
Bremen, Sammlg. Schackow (Bonington) 556, 636.
—, Sammlung Schütte (Cézanne) 504, 633.
—, — (Sisley) 474, 632.
—, — (Thoma) 259, 617.
—, Sammlung Sparkuhle (Uhde) 309, 621.
—, Sammlung Wolde (Corot) 405, 627.
Breslau 40, 616.
—, Museum (Schuch) 294, 619.
—, Sammlung Dorndorf (Slevogt) 337, 622.
—, Sammlung Sachs (Leibl) 284, 618.
Bretagne 102—104, 631, 633.
Breton, Jules 37, 122, 128.
Breyer, Robert 119.
Brianza 635.
Brinckmann, Justus 348, 623.
Brixen 618.
Bromberg 623.
Brüssel 621, 623, 629, 639.
—, Museum (Stevens) 440, 629.
Buchholz, Karl 15, 64, 217, 614.
Buchser, Frank 76, 517, 634.
Budapest, Museum (Szinyei Merse) 304, 620.
—, Sammlung von Herzog (Courbet) 420, 629.
Buré (Orne) 633.
Burger, Anton 17, 64, 271, 618.
Bürkel, Heinrich 18, 214, 614
Burnier, Richard 19.
Burnitz, Karl Peter 64, 266, 617.
Busch, Wilhelm 144.
Buys, C. B. 635.
Byron, Lord George N. Gordon 629.

Cabanel, Alexandre 632.
Cagnes (Riviera) 630.
Caillebotte, Gustave 89.
Cameron, David Y. 145.
Canaletto (Bernardo Belotto) 136, 137, 145, 147.
Canon, Hans 56, 59, 60, 619.
Canova, Antonio 156.
Caravaggio 51, 79.
Carlyle, Thomas 91.
Carpaccio, Vittore 91.
Carpeaux, Jean Baptiste 158 bis 160, 567—570, 638.
Carrara 69.
Carrier-Belleuse, Albert 638.
Carrière, Eugène 164.
Carstens, Jacob Asmus 10, 156.
Cassatt, Mary 89, 441, 629.
Cézanne, Paul 84, 87, 102, 105—110, 126, 128, 148, 149, 493—504, 631, 632, 633, Taf. XLIV.
Chamisso, Adalbert von 142.
Chardin, Jean Baptiste 50.
Charenton 627.
Charlet, Nicolas Toussaint 141, 142.
Chassériau, Théodore 69, 73, 99, 100, 102, 158.
Chelsea 637.
Cherbourg 35.
Chéret, Jules 149.
Cheshunt 636.
Chevreuil 85.
Chodowiecki, Daniel 40.
Chopin, Frédéric 273, 618.
Christiania 87, 130, 132, 636.
Clodion (Louis Michet) 158, 163.
Clot 149, 152.
Cohen, Hermann 622, Taf. XV.
Constable, John 16, 21—27, 29, 34, 41—43, 84, 137, 143, 550—554, 626, 627, 636, 637, Taf. XLVII.
Corinth, Lovis 113—118, 150, 151, 153, 325—335, 622, Taf. XVI, XVII.
Cormon 632.
Cornelius, Peter von 17.
Corot, Camille 11, 32—35, 60, 65, 69, 73, 83, 87—89, 100, 106, 113, 139, 152,

398—405, 626—628, 631, Taf. XXIX, XXX.
Correggio (Antonio Allegri) 28, 32.
Cortez, Fernando 152.
Côte-Saint-André (Isère) 631.
Cotman, John Sell 23, 557, 636.
Courbet, Gustave 46—55, 60, 61, 64, 69, 76, 77, 79, 81, 83—85, 90, 92, 95, 107, 111, 131, 417—428, 628, 629, 633, Taf. XXXIV.
Couture, Thomas 51, 69, 70, 76, 99, 100, 625, 629, 633.
Cozens, Robert 21, 24.
Crome, John 22, 23, 26, 137, 138, 547, 548, 636.
Cronberg 123, 617, 618.
Cruseman, Jan Adam 635.
Cuyp, Aelbert 18, 21, 28.

Dachau (Bayern) 31, 32.
Daffinger, Moritz Michael 613.
Dahl, Johann Christian Clausen 16, 19, 24, 41, 137, 194, 195, 611, 612.
Dalou, Jules 159, 160, 162, 165, 575, 638.
Damvillers a. d. Maas 630.
Dänemark 123.
Daniels 138.
Dante Alighieri 69.
Darmstadt 69, 626.
—, Landesmuseum (Feuerbach) 365, 625.
Daubigny, Charles François 23, 28, 29, 32, 37, 80, 136, 138, 139, 148, 392, 393, 614, 626, 627, Taf. XXVII
—, Edmonde François 626.
Daumier, Honoré 11, 37—39, 47, 51, 89, 98, 99, 130, 140, 141, 150, 175, 407—414, 627, 628, 630.
David, Jacques Louis 48, 95, 156.
David d'Angers, Pierre Jean 156, 638.
Decamps, Alexandre Gabriel 397, 627.
Defregger, Franz von 19, 52, 226, 615.
Degas, Edgar 90, 91, 95—99, 101—103, 105, 112, 123, 124, 148, 150, 153, 174—176, 477—485, 582, 630, 632, 638, Taf. XLI, XLII.
Delacroix, Eugène 26—29, 32, 41, 43, 51, 72, 79, 84, 92, 99, 100, 102, 106—108, 120, 126, 127, 129, 140, 152, 156—158, 627, 633.
Delaporte, Baron 491, 632.
Delaroche, Paul 611, 613, 626, 628, 635.
Denis, Maurice 101, 103, 104, 107, 509, 633.
Desboutin, Marcellin 81, 432, 481, 629, 632.
Dessau 611, 612.
Detroit, Art Institute (Sintenis) 608, 640.
Dettmann, Ludwig 124, 361, 624.
Deutschland 14, 15, 17, 19, 20, 26, 30, 32, 35, 40, 41, 46, 50—52, 54, 55, 59, 60, 64, 68, 74, 75, 78, 110, 111, 121—123, 125, 132, 142, 144, 146, 151, 153, 156, 160, 165, 167—170, 628, 629, 635.
Diaz de la Peña, Narcisse 28, 32, 395, 626—628.
Diday 634.
Diéboldt 627.
Dielmann, Jakob 17, 64.
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst 136.
Diez, Wilhelm von 55, 56, 118, 121, 301, 620, 622, 623.
Dillingen (Bayern) 618.
Dillis, Johann Georg 136.
Döhlau (bei Hof) 619.
Dohrn 72.
Dölsach (Pustertal) 615.
Dominica (Markesas-Inseln) 633.
Donatello 163.
Doré, Gustave 141—143, 153.
Dorner, Johann Jacob 614.
Dresden 16, 17, 30, 611 bis 613, 618, 623, 625, 626.
—, Gemäldegalerie (Corinth) 622, Taf. XVII.
—, — (Gille) 196, 612.
—, — (Rayski) 206, 613.
—, — (Slevogt) 345, 622.
—, — (Uhde) 308, 621.
—, Sammlung Oscar Schmitz (Corot) 404, 627.
—, — (Daumier) 414, 628.
—, — (Degas) 484, 632.
—, — (Gaul) 600, 640.
—, — (Kolbe) 605, 640.
—, — (Liebermann) 323, 622.
—, Sammlung L. W. Gutbier (Munch) 546, 636.
Dughet, Gaspard 24, 65.
Dujardin, Karl 18.
Dupré, Jules 28, 30, 618, 626, 627, 634.
Dürer, Albrecht 42, 44, 133.
Duret, F. J. 638.
—, Théodore 90.
Düsseldorf 14, 15, 18, 19, 56, 59, 60, 63, 65, 68, 110, 613 bis 618, 620, 621, 623 bis 625, 634.
—, Städtisches Kunstmuseum (Schider) 295, 619.
—, — (Sintenis) 608, 640.
—, — (Trübner) 290, 619.
Duveneck, Frank 56.
Dyck, Anton van 21, 68.

Edzard, Dietz 179.
Eglfing (Oberbayern) 620.
Ehrhard, Johann Christoph 137.
Elberfeld 14, 625.
—, Museum (Bochmann) 215, 614.
—, — (Dahl) 194, 612.
—, — (Kobell) 211, 614.
—, — (Liebermann) 315, 621.
—, — (Munkacsy) 305, 620.
—, — (Scholderer) 265.
—, — (Signac) 505, 633.
—, Sammlung Artur Lucas (Michel) 389, 626.

Elias, Julius 41.
Elzéar, P. 506, 633.
Emperaire 494, 632.
Endenich (bei Bonn) 620.
Engelmann, Richard 170.
Engert, Erasmus 14, 30, 222, 615.
England 20—22, 26, 34, 97, 144, 619, 627, 631, 636, 637.
Essen, Folkwang-Museum (Gauguin) 513, 633.
—, — (Renoir) 444, 630.
Etretat 50.
Eutin 613.
Everdingen, Allaert van 136.
Eybl, Franz 614.
Eysen, Louis 64, 263, 264, 617.

Faber, Traugott 613.
Fantin-Latour, Henri 51, 79, 506, 617, 633.
Fattori, Gino 76, 534, 635.
Fauconnier (Goldschmied) 638.
Faure, M. (Sänger) 631.
Fearnley, Thomas 16.
Fehr, Fr. 624.
Feuchtwangen 59.
Feuerbach, Anselm 11, 56, 64, 68—71, 74, 110, 364 bis 369, 625, 639, Taf. XXV.
Fiedler, Konrad 62, 72.
Fiori, Ernesto de 179.
Fitger, Artur 32.
Flageoulot 628.
Flandrin, Jean Hippolyte 95, 100.
Flaubert, Gustave 48, 49.
Fleury, Robert 114, 622.
Florenz 76, 167, 620, 623, 625, 635, 639.
—, Sammlung Mario Galli (Fattori) 534, 635.
Fontainebleau 27, 34, 50, 63, 64, 111, 614, 617, 626, 627, 632.
Fontane, Theodor 45.
Forain, Louis 98, 150, 630, 632, Taf. XXXVII.
Fortuny, Mariano 623.
Fraikin, Charles Auguste 165, 639.
Frankfurt a. M. 17, 51, 64, 119, 614, 616—620, 622, 639, Taf. VIII.
—, (Meunier) 584, 639.
—, Staedelsches Kunstinstitut (Burnitz) 266, 617.
—, — (Corinth) 332, 622.
—, — (Daubigny) 392, 626.
—, — (Kolbe) 606, 640.
—, — (Leibl) 285, 619.
—, — (Monet) 461, 631.
—, — (Renoir) 630, Taf. XXXVIII.
—, — (Trübner) 286, 619.
—, Sammlung Küchler (Thoma) 252, 617.
—, Sammlung Nathan (Thoma) 254, 617.
Frankreich 11, 14, 18, 20, 21, 26, 27, 30, 37, 41, 47, 50, 51, 55, 72, 100, 103, 104, 123, 125, 127, 130, 136, 144, 156, 170, 614, 619, 620, 623, 627, 631, 632, 634—636.
Freiburg i. Br. 616, 624.
Freytag, Gustav 124, 354, 623.
Friedrich der Große 41, 43, 44, 142, 143, 170.
— III., 170, 596, 639.
Friedrich, Kaspar David 13, 15, 16, 59, 198, 200, 201, 611, 612.
Frölicher, Otto 63, 634.
Füger, Heinrich 613.
Füßli, Heinrich 25.

Gainsborough, Thomas 20 bis 23, 91.
Gais (Schweiz) 618.
Galipaux (Schauspieler) 632, Taf. XLIII.
Garneray 627.
Garnier, Charles 108.
Gaertner, Eduard 15, 40, 193, 611.
Gauguin, Paul 102—105, 126 bis 128, 153, 154, 178, 512 bis 514, 633, 636.
Gaul, August 170—173, 597 bis 601, 639, 640.
Gautier, Théophile 630.
Gavarni, Paul (Sulpice Chevalier) 98, 141, 406, 627, 628, 630, Taf. XXXI.
Gebhardt, Eduard von 624.
Geddes, Andrew 137, 151.
Genf 615, 625, 634.
—, Galerie Moos (Hodler) 525, 634.
Gensler, Günther 15, 209, 612, 613.
—, Jakob 15, 210, 613.
Gent 639.
Georgy (Holzschneider) 143.
Géricault, Théodore 18, 97, 140, 156, 157.
Gérôme, Jean Léon 159, 570, 638.
Geßner, Salomon 13.
Ghiberti, Lorenzo 166.
Ghirlandajo, Domenico 78, 101.
Gille, Christian Friedrich 16, 196, 612.
Giorgione 71, 72, 74.
Giotto di Bondone 101, 102.
Girtin, Thomas 21, 24.
Giverny 630, 631.
Glasgow 31.
Glatz 640.
Gleyre, Charles 85, 88, 174, 630, 631, 637.
Goldschmidt, Berthe 627, Taf. XXX.
Goethe 9, 70, 136, 157.
Gogh, Théodore van 128.
—, Vincent van 28, 102, 110, 126—131, 135, 529 bis 532, 633, 635, Taf. XLV.
Goncourt, Edmond und Jules de 98, 630.
Gonzalès, Eva 89, 433, 629.
Goya y Lucientes, Francisco 51, 78, 92, 140, 141, 146 bis 148, 152, 630.
Gräfentonna (bei Gotha) 620.
Gräfle 620.

Granet, François Marius 626.
Grant 74, 385, 626.
Granville (Dep. Manche) 633.
Graßlfing (Bayern) 618.
El Greco 109.
Greifswald 13, 612.
Grenoble 629, 633.
Grethe, Carlos 624.
Groningen 635.
Grönvold, Bernt 115, 117.
Groot, Guillaume de 165.
Groot-Zundert (Nordbrabant) 635.
Gropius, Karl 611.
Gros, Antoine Jean 76, 637.
Groß-Auheim (bei Hanau) 639.
Großmann, Rudolf 125, 153, 363, 624, Taf. XXIV.
Großwardein 620.
Groux, Charles de 639.
Gruchy (bei Cherbourg) 628.
Guardi, Francesco 23, 26.
Gude, Hans Frederik 623.
Guillaumin, Armand 89, 632.
Günther, Otto 622.
Gurlitt, Louis 19, 197, 612.
Gussow, Karl 124, 146, 623.
Güstrow 612.
Guthmann, Johannes 121, 346, 623.
Guthrie, James 31.
Guys, Constantin 98, 442, 629, 630.

Haag 23, 128, 634.
—, Mesdag-Museum (Courbet) 422, 427, 628.
—, — (Israels) 528, 635.
Haarbach (bei Landshut) 618.
Haarlem 81.
Habermann, Hugo von 56, 272, 618.
Haden, Seymour 145, 151, 637, Taf. XLVIII.
Hahn, Hermann 169.
Haider, Karl 63, 299, 300, 620.
Haller, Hermann 179.
Halm, Peter 144.
Hals, Frans 48, 81, 112, 113.
Hamburg 13, 15, 17, 612, 613, 623, 624.
—, Kunsthalle (Oswald Achenbach) 228, 615.
—, — (Buchholz) 217, 614.
—, — (Courbet) 428, 629.
—, — (Dahl) 195, 612.
—, — (K. D. Friedrich) 200, 612.
—, — (Günther Gensler) 209, 613.
—, — (Jakob Gensler) 210, 613.
—, — (van Gogh) 529, 635.
—, — (Gurlitt) 197, 612.
—, — (Kalckreuth) 348, 623.
—, — (Krafft) 199, 612.
—, — (Leibl) 282, 619, Taf. IX.
—, — (Liebermann) 316, 320, 621.
—, — (Maris) 526, 634.
—, — (Menzel) 244, 616.
—, — (Monet) 462, 631.
—, — (Morgenstern) 205, 613.
—, — (Munch) 543, 636.
—, — (Renoir) 449, 630.
—, — (Ruths) 207, 613.
—, — (Schachinger) 298, 620.
—, — (Speckter) 208, 613.
—, — (Thoma) 251, 617.
—, — (Trübner) 619, Taf. XI.
—, — (Wasmann) 203, 204.
—, Sammlung George Behrens (Mauve) 527, 635.
—, Sammlung Melchior (Gauguin) 514, 633.
Hamilton, James Whitelaw 31.
Hammershöi, Vilhelm 123, 536, 635.
Hanau 639.
Hannover 65, 135, 613.
—, Provinzialmuseum (Thoma) 256, 617.
—, Sammlung Wrede (Slevogt) 338—340, 622.
Hardorff d. Ä., Gerdt 613.
Harpignies, Henri 416, 628.
Hasenclever, Johann Peter 18, 19, 230, 615.
Hausmann, Karl 617.
Le Havre 85, 630, 631.
Hébert 615.
Heidelberg 619.
Helgoland 613.
Helsingfors, Museum (Munch) 544, 636.
L'Hermitte, Léon 37, 128.
Herrenhut (Sachsen) 618.
Hertel, Albert 16.
Herterich, Ludwig 624.
Hertz, Henriette 588, 639.
Hervier, Adolphe 137.
d'Hervilly, Ernest 506, 633.
Hesse 628.
Hildebrand, Adolf 62, 74, 165—171, 174, 177, 385, 587, 588, 626, 639.
Hille, Peter 115, 117.
Hirth du Frênes, Rudolf 56, 296, 297, 619, 620.
Hittfeld (bei Hamburg) 623.
Hitz, Dora 123.
Hiva hoa 633.
Hobbema, Meindert 20, 22, 28, 32.
Hoberg (Holzschneider) 152.
Hodler, Ferdinand 76, 126, 132—135, 521—525, 634.
Hofmann, Ludwig von 124, 125, 386, 626.
Hofmeister (Bürgermeister) 57.
Hokusai 90, 96.
Holbein d. J., Hans 48, 54, 55.
Holland 27, 31, 34, 51, 78, 81 111, 113, 127, 136, 613, 614, 619—621, 627, 629, 630, 636.
Holosy 640.
Homer 33, 115.
Hönemann (Holzschneider) 152.
Honfleur 631.
Hooghe, Pieter de 52.
Hoppner, John 20.

Hosemann, Theodor 19, 234, 616.
Houdon, Jean Antoine 156, 158, 162, 163, 168.
Hübner, Ulrich 125, 360, 624.
Hugo, Victor 149, 161, 162, 169, 580, 638.
Hummel, Johann Erdmann 15.
Huysmans, Joris Karl 103.

Ingres, Jean Auguste Dominique 33, 69, 91, 92, 95, 99, 103, 104, 156, 158, 174, 175, 634.
Inness, George 31.
Innsbruck 615.
Intra (Oberitalien) 638.
Isabey, Eugène 631.
Ischl 225, 615.
L'Isle d'Adam 627.
Israels, Jozef 35, 37, 122, 528, 635.
Italien 19, 34, 40, 60, 68, 69, 71, 72, 75, 78, 100, 167, 170, 176, 613—621, 623, 625, 627, 629, 633, 634, 636—640., Taf. XXIX.

Jacque, Charles 29, 138.
Janssen, Victor Emil 15, 612.
Jena, Universität (Hodler) 134, 523, 634.
Jettel, Eugen 30, 219, 614.
Johnsdorf (Mähren) 614.
Jongkind, Jean Berthold 85, 464, 630, 631.
Jordaens, Jacob 165.
Jordan, Rudolf 615.
Josephson, Ernst 122, 537, 635, 636.

Kalckreuth, Leopold von 37, 122, 123, 145, 348, 623, Taf. XX.
—, Stanislaus von 623.
Karlsruhe 30, 31, 59, 614, 616, 617, 620, 623—626.
—, Badische Kunsthalle (Feuerbach) 366, 625.
—, — (Thoma) 253, 260, 617.
Kassel 59, 615.
Kauffmann, Hermann 17.
Kaulbach, Friedrich August 124.
Keene, Charles 144.
Keller, Albert von 56, 89, 273, 618.
—, Ferdinand 626.
—, Gottfried 624, Taf. XXII.
Kersting, Friedrich Georg 14, 198, 612.
Keßler, Harry Graf 179.
Keyserling, Eduard von 115, 327, 622.
Kirchdorffer, Lina 277, 618.
Klein, Johann Adam 18, 136.
— (Bürgermeister) 276, 618.
Klimsch, Fritz 170, 595, 639
Klinger, Max 67, 124, 146, 154, 169, 176, 352, 592 bis 594, 623, 624, 639, Taf. XXI.
Knaus, Ludwig 18, 19, 45, 52, 233, 616, 620.
Kobell, Ferdinand 136, 614.
—, Franz 137.
—, Wilhelm von 17, 18, 137, 138, 211, 613, 614, Taf. IV.
Kokoschka, Oskar 116.
Kolbe, Georg 176—179, 602 bis 606, 640.
Kolitz 59.
Koller, Johann Rudolf 124, 518, 634.
Kollwitz, Käthe 146, 147, 357, 358, 624, Taf. XXIII.
Köln 618.
—, Wallraf-Richartz-Museum (Leibl) 279, 618.
—, — (Peerdt) 268, 618.
König, Leo von 125, 356, 624.
Königsberg 113, 611, 622, 624.
Königstein (Taunus), Sammlung Gans (Thoma) 261, 617.
Koninck, Philips 22, 138.
Kopenhagen 611—613, 635, 636.
—, Sammlung Frau Otto Benzon (Kröyer) 535, 635.
Kopenhagen, Hirschsprung-Galerie (Hammershöi) 536, 635.
Kottbus 611.
Krafft, Johann August 199, 612.
Kragerö (Norwegen) 636.
Kraus, August 169, 618.
Kreling, August von 620, 639.
Kretzschmar, E. (Holzschneider) 143, Taf. VI.
Kriehuber, Josef 140, 613, Taf. III.
Krim 614, 630.
Krogh, Christian 130, 636.
Kröyer, Peter Severin 123, 535, 635.
Krüger, Franz 14, 18, 19, 40, 140, 190, 191, 611, Taf. II.
Kugler, Franz 41, 142.
Kuehl, Gotthard 124, 349, 623.
Kupelwieser, Leopold 614.
Kutterling (Bayern) 303, 618, 620.
Kyhn, Vilhelm 138, 635.

Lambeaux, Jef 165.
Lami, Eugène 141.
Lamothe 95, 632.
Lampi, Johann von 615.
Landseer, Edwin 23.
Landshut 622.
Lang, Albert 56, 57, 302, 620.
—, Heinrich 615.
Langlois 628.
Laren 634.
Larsson, Carl 122.
Laethem St.-Martin (bei Deurle, Belgien) 639.
La Tour de Peilz (bei Vevey) 628.
Latrop (Holland) 631.
Lawrence, Thomas 76.
Lecoq 633.
Lederer, Hugo 167.
Lefèbvre, Jules 624.
Legros, Alphonse 138.
Leibl, Wilhelm 11, 19, 51 bis 57, 59, 61—63, 74, 75, 110,

111, 116, 127, 128, 144, 145, 147, 149, 275—285, 297, 618—620, Taf. IX, X.
Leiden 318, 621.
Leipzig 623.
—, Museum der bildenden Künste (Klinger) 593, 639.
—, — (Leibl) 283, 619.
—, — (Lenbach) 307, 621.
—, — (Olivier) 202, 612.
Leistikow, Walter 125, 350, 623.
Lenbach, Franz von 56, 72, 75, 90, 306, 307, 618, 620, 621, 639.
Lenoir, Alexandre Marie 628.
Lepic, Comte 632, Taf. XLII.
Lessing, Gottfried Ephraim 44.
Léthière, Guillaume 626.
Liebermann, Max 35, 37, 41, 46, 110—114, 116, 118 bis 121, 123, 150, 151, 313 bis 324, 621, 622, Taf. XIII bis XV.
Lier, Adolf 30, 31, 63, 71, 269, 618, 634.
Lille 633, 636.
Lima (Peru) 102, 633.
Limoges 630.
Linde, Max 132.
Lionardo da Vinci 35, 49, 100, 133.
Lippi, Filippino 78.
Liszt, Franz 613, Taf. III.
Livorno 76, 635.
Löfftz, Ludwig von 55, 56, 113, 622, 623.
Löiten (Norwegen) 636.
London 22—24, 87, 98, 124, 127, 142, 463, 617, 627, 630, 631, 636, 637, Taf. XL.
—, National Gallery 21.
—, — (Barker) 558, 636.
—, — (Bonington) 555, 636.
—, — (Constable) 550—552, 554, 636, 637, Taf. XLVII.
—, — (Cotman) 557, 636.
—, — (Crome) 547, 548, 636.
—, — (Whistler) 560, 561, 637.
London, Tate Gallery (Constable) 553, 636.
—, — (Degas) 477, 632.
—, — (van Gogh) 532, 635.
—, — (Manet) 431, 433, 629.
—, — (Millais) 559, 637.
—, — (Renoir) 455, 630.
—, — (Seurat) 510, 633.
—, — (Ward) 549, 636.
Longus 149.
Lorrain, Claude 21, 22, 24, 26, 34, 136, 138, 162.
Lottum, Graf 611, Taf. II.
Louveciennes 472, 632.
Lowell (Massachusetts) 637.
Lübeck 132, 623, 636.
Luce, Maximilien 89.
Ludwig, Prinz von Bayern 75.
Lugano, Sammlung Reber (Cézanne) 502, 633.
Lugardin 615, 634.
Luini, Bernardino 100.
Lussingrande 614.
Luxor 345, 622.
Lyon 101, 633.

Madrid 78, 634.
Magdeburg 624.
—, Kaiser-Friedrich-Museum (Feuerbach) 368, 625.
—, — (Hofmann) 386, 626.
—, — (Liebermann), 321, 621.
—, — (Marées) 384, 626.
—, — (Vautier) 231, 615.
Mailand 100, 635.
Maillol, Aristide 170.
Makart, Hans 31, 159, 274, 618.
Maljawine, Philippe 123.
Mallarmé, Stéphane 103.
Maloja 635.
Manet, Edouard 11, 41, 46, 51, 54, 60, 61, 76—85, 88—95, 98, 99, 102, 107, 108, 112, 116, 119, 120, 122, 123, 126, 127, 147—149, 152, 153, 429—439, 629—632, Taf. XXXV, XXXVI.
Mannheim 613.
—, Kunsthalle (Haider) 300, 620.
Mannheim, Kunsthalle (Marées) 385, 626.
—, — (Trübner) 289, 292, 619.
Männlich 614.
Maercker, Familie 241, 616.
Marées, Hans von 62—64, 68, 71—75, 110, 126, 161, 167—169, 377—385, 625, 626, 639.
Marignano 134, 522, 634.
Maris, Jacob 634.
—, Matthijs 634.
—, Willem 31, 526, 634.
Markt Gräfing (Oberbayern) 614.
Marokko 634.
Marseille 100, 628, 633.
Martinique 102, 633.
Maeterlinck, Maurice 103.
Matisse, Henri 110, 624.
Maurer 615, 624.
Mauri, Rosita 437, 629.
Mauve, Antonis 31, 128, 527, 634, 635.
Mechau 612.
Meer, Ben van der 605, 640.
Meid, Hans 153.
Meißen 612.
Meissonier, Ernest 614.
Melbye, Anton 88, 631.
Menn, Barthélemy 31, 133, 519, 634.
Mentone 626.
Menzel, Adolf von 15—17, 19, 39—46, 55, 110, 112, 120, 127, 141, 142, 144 bis 146, 149, 150, 152, 153, 159, 235—428, 589, 616, 639, Taf. V—VII.
Menzenschwand (bei St. Blasien) 615.
Meran 16, 612.
Méryon, Charles 145, 148, 627, Taf. XXVIII.
Meunier, Constantin 164, 165, 584, 585, 639.
Meyerheim, Eduard 616.
—, Paul 19, 45.
Mezey, Ludwig 620.
Michallon 627.
Michel, Georges 27, 389, 626.

Michelangelo Buonarotti 37, 158, 163.
Millais, John Everett 559, 637.
Millet, Jean François 35 bis 37, 47, 88, 95, 110, 111, 122, 128, 129, 139, 154, 164, 415, 626—628, 631, Taf. XXXII, XXXIII.
Minne, George 163, 586, 639.
Molière 38.
Moltke, Helmuth von 159.
Monet, Claude 26, 29, 34, 79, 83—88, 91—93, 102, 105, 108, 120, 127, 147, 456—463, 624, 630, 631, Taf. XL.
Monnier, Henri 141, 628.
Monte Carlo 332, 405, 622, 627.
Monten, H. M. D. 18.
Monticelli, Adolphe 28.
Montsoult (bei Maffliers) 627.
Mora (Schweden) 538, 636.
Moreau, Louis Gabriel 21.
Moret (Loing) 87, 475, 476, 631, 632.
Morgenstern, Christian Ernst Bernhard 15, 205, 612, 613.
Morges (Waadtland) 615.
Morisot, Berthe 89.
Morland, George 23, 636.
Moskau 638.
—, Staatliches Museum (Monet) 463, 631.
Mouchel 628.
Mozart, Wolfgang Amadé 152.
Müller, Victor 51, 64.
Munch, Edvard 110, 126, 127, 130—133, 135, 153 bis 155, 540—546, 636.
München 17—19, 30—32, 51, 52, 55—57, 59, 61, 63, 68, 71, 72, 75, 89, 111, 113, 114, 116, 118, 119, 124, 137, 144, 612—625, 628, 634, 639, 640, Taf. IV.
—, Galerie Caspari (Slevogt) 347, 623.
München, Galerie Caspari (Sperl) 303, 620.
—, Galerie Thannhauser (Renoir) 630, Taf. XXXIX.
—, Neue Pinakothek (Feuerbach) 367, 625.
—, — (Keller) 273, 618.
—, — (Segantini) 533, 635.
—, Neue Staatsgalerie (Corinth) 327, 622.
—, — (Daumier) 407, 628.
—, — (Leibl) 275, 277, 618.
—, — (Marées) 377, 381, 382, 625, 626.
—, — (Thoma) 262, 617.
—, Sammlung Dr. Feulner (Frölicher) 520, 634.
—, Sammlung Rauers (Haider) 299, 620.
—, Schack-Galerie (Böcklin) 625, Taf. XXVI.
—, — (Lenbach) 306, 621.
—, Sezessions-Galerie (Habermann) 272, 618.
—, — (Piglhein) 353, 623.
Munkacs (Ungarn) 620.
Munkacsy, Michael von 110, 111, 121, 305, 620, 621.
Murillo, Bartolomé Estéban 78.
Murrhard (Württemberg) 623.

Nadar (Felix Tournachon) 630.
Näke 612.
Nantes 627.
Napoleon I. 638.
Nathe, Christoph 137.
Naujok, G. 624.
Naundorf (bei Schmiedeberg) 612.
Navez, François Josephe 629.
Neapel 66, 72, 74, 617.
—, Zoologisches Institut (Marées) 378, 379, 625.
Neer, Aert van der 26.
Nehat (Estland) 614.
Nerly 137.
Neubrandenburg 13.
Neustadt-Eberswalde 16, 17, 189, 611.
New Orleans 632, 633.
New York, Metropolitan Museum (Carpeaux) 569, 638.
—, Privatbesitz (Corot) 403, 627.
—, Sammlung Stransky (Boudin) 465, 631.
—, — (Jongkind) 464, 631.
Nicholson, William 153.
Niederlande s. Holland.
Nienstedten a. d. Elbe 320, 621.
Nietzsche, Friedrich 169,
Nittis, Giuseppe de 80, 89. 594, 639.
Nolde, Emil 116.
Norfolk 22.
Normandie 631, 633.
Norvin 142.
Norwegen 127, 613, 623, 631, 635.
Norwich 23, 138, 547, 636, 637.
Nürnberg 70, 619, 620, 639.

Oberländer, Adolf 144.
Oldach, Julius 15, 62, 199, 612.
Olivier, Ferdinand von 16, 202, 612.
Oppler, Ernst 153.
Orléans 95.
Orlik, Emil 153.
Ornans 47, 49, 50, 77, 79, 418, 628.
Os, P. F. van 634.
Oeser, Adam 136.
Oslo, National-Galerie (Munch) 541, 636.
Ostade, Adriaen van 17.
Österreich 30, 52, 63.
Overbeck, Friedrich 612.
Ovid 115.

Padua 167.
Palästina 623.
Palma Vecchio, Giacomo 69.
Paris 11, 14, 20, 24, 26, 27, 35, 43, 46, 51, 52, 59, 60, 65, 68, 69, 78, 80, 81, 85,

87, 88, 92, 99, 101, 108, 111, 114, 121, 123, 125 bis 130, 144, 149, 176, 611 bis 638, 640.
Paris, (Carpeaux) 567, 638.
—, Académie Julian 622, 624, 626, 633, 640.
—, Louvre 47, 48, 60, 68, 72, 78, 91, 92, 105, 107, 138, Taf. XLI.
—, — (Barye) 565, 566, 638.
—, — (Carpeaux) 568, 638.
—, — (Cézanne) 633, Taf. XLIV.
—, — (Corot) 398, 399, 401, 627, Taf. XXX.
—, — (Courbet) 417—419, 628, 629.
—, — (Daumier) 408, 628.
—, — (Degas) 478, 479, 481, 632.
—, — (Diaz) 395, 627.
—, — (Manet) 429, 430, 629, Taf. XXXV.
—, — (Millet) 415, 628, Taf. XXXII.
—, — (Monet) 631, Taf. XL.
—, — (Th. Rousseau) 390, 391, 626.
—, — (Sisley) 473, 632.
—, — (Troyon) 394, 626.
—, Musée du Luxembourg (Bastien-Lepage) 443, 630.
—, — (Degas) 480, 632.
—, — (Harpignies) 416, 628.
—, — (Liebermann) 319, 621.
—, — (Renoir) 453, 630.
—, — (Toulouse-Lautrec) 487, 632.
—, Musée Rodin (Rodin) 571—574, 576—579, 638.
—, Notre Dame Taf. XXVIII.
—, Palais Royal (Rodin) 580, 638.
—, Panthéon (Puvis de Chavannes) 508, 633.
—, Père Lachaise (Rodin) 638, Taf. L.
—, Petit Palais (Courbet) 629, Taf. XXXIV.
—, — (Guys) 442, 630.
Paris, Sammlung Désfossés (Corot) 402, 627.
—, Sammlung Durand-Ruel (Degas) 482, 632.
—, — (Renoir) 447, 452, 630.
—, Sammlung Gallimard (Daumier) 409, 413, 628.
—, Sammlung Nemeš 425, 441, 629.
—, Sammlung Pellerin (Cézanne) 494, 497, 499, 632, 633.
—, Sammlung Rouart 400, 403, 627.
—, Sammlung Viau (Daumier) 410, 628.
—, Sammlung Vollard (Cézanne) 503, 633.
Pauwels, Ferdinand 613, 623.
Peerdt, Ernst te 16, 59, 124, 268, 617, 618.
Pegau (Sachsen) 613.
Pelletan, Camille 506, 633.
Pennel, Joseph 145.
Petersen, Eilif 56.
Pettenkofen, August von 30, 216, 614.
Phidias 168.
Philadelphia 629.
Picasso, Pablo 110.
Picot, François Edouard 635.
Pieneman, Jan Willem 635.
Piglhein, Bruno 124, 353, 623.
Piloty, Karl von 52, 55, 159, 615, 618, 620, 621.
Piranesi, Giovanni Battista 137.
Pirmasens 614.
Pissarro, Camille 86—88, 102, 103, 108, 127, 128, 130, 147, 148, 466—471, 631—633, 636.
Pittsburg (Pennsylvania) 629.
Plagwitz (bei Leipzig) 623.
Pöcking 210, 613.
Le Poldu (Bretagne) 633.
Polyklet 157, 163, 167, 168.
Pommern 15.
Pompeji 72, 91, 121.
Pont Aven 103, 104, 633.
Pontresina (Oberengadin) 635.
Pontypool (Monmoutshire) 637.
Pornic 630, Taf. XXXIX.
Port-Marly 473, 632.
Potsdam 42, 187, 611.
Potter, Paulus 17, 18, 23, 136.
Poetzelberger, Robert 31, 624.
Poussin, Nicolas 95, 100, 107, 108.
Pradier 635.
Preußen 146.
—, Staatsbesitz (Kolbe) 606, 640.
Preyer, Johann Wilhelm 15, 615.
Princetau 632.
Proudhon, Pierre Joseph 628.
Provence 34, 102, 103, 108, 128, 635.
Prudhon, Pierre-Paul 33.
Pujol, Abel de 627.
Purrmann, Hans 125, 355, 624.
Puvis de Chavannes, Pierre Cécile 74, 100, 101, 103, 104, 126, 132—134, 507, 508, 633.

Quaglio, Angelo 140.
—, Domenico 137.
Quanz, Johann Joachim 44, 45.
Quistorp 612.

Raab 623.
Radegast (bei Köthen) 611.
Raffael Santi 35, 69.
Raffet, Auguste 142, 628.
Rahl, Karl 68, 625.
Ramberg, Artur von 52, 56, 618—620.
Ramboux, Johann Anton 15.
Ramelet 628.
Rauch, Friedrich Christian 160, 170, 639.
Rayski, Ferdinand von 75, 91, 206, 613.

Read, David Charles 138, 151.
Reims 630.
Reinhardt, Max 132.
Reinhart, Johann Christian 13, 136.
Réjane (Schauspielerin) 632, Taf. XLIII.
Rembrandt van Rijn 54, 71, 72, 74, 113, 118, 119, 126, 128, 129, 138, 142, 145, 151, 152.
Remond 626.
Renoir, Auguste 26, 28, 35, 45, 73, 88—95, 103, 105, 115, 122, 127, 149, 152, 158, 163, 174, 175, 444 bis 455, 583, 630, 631, 639, Taf. XXXVII, XXXVIII, XXXIX.
Rethel, Alfred 65, 73.
Reynolds, Joshua 20, 75, 91.
Rhode, Fr. 635.
Ribera, Jusepe de 48, 51, 79.
Ribot, Théodule 51, 79.
Richter, Adrian Ludwig 59, 60, 76, 137, 152.
Riesbach (bei Zürich) 634.
Rimbaud, Arthur 506, 633.
Riocreux 626.
Rittner, Rudolf 115, 331, 622.
Riviera 86, 87, 116.
Rjepin, Ilja 123.
Röchling, Theodor 43.
Rodin, Auguste 149, 160 bis 166, 169, 170, 174, 176, 177, 571—580, 638, Taf. L.
Rom 23, 33, 37, 68, 69, 71, 72, 95, 127, 137, 158, 162, 167, 176, 611, 612, 614, 621, 623, 625, 627, 634, 636, 637, 639, 640.
—, Biblioteca Hertziana (Hildebrand) 588, 639.
Roemer, Georg 169.
Romney, George 20, 91.
Roqueplan 629.
Rösler, Waldemar 125.
Rosso, Medardo 163, 164.
Rouen 87, 88, 631.
Rousseau, Henri 110.
Rousseau, Jean Jacques 20.
—, Théodore 27—30, 32, 33, 35, 136, 138, 390, 391, 614, 626—628.
Royer 635.
Rubens, Peter Paul 25, 52, 68, 91, 92, 108, 165.
Rude, François 638.
Rueil 80, 439, 629.
Rügen 207, 613.
Ruisdael, Jacob van 22, 24, 28, 42, 136, 138.
Runge, Philipp Otto 13, 15, 41.
Ruskin, John 25.
Rußland 123, 613.
Ruths, Valentin 17, 207, 613.

Sachsen 146.
Salamanca 626.
Salzburg 16, 202, 612, 613, 618, 619.
Sandby, Paul 21.
S. Domenico (bei Florenz) 625.
St. Germain-en-Laye 633.
St. Ingbert (Rheinpfalz) 624.
St. Petersburg 18, 611, 637.
St. Privé (Yonne) 628.
St. Remy 635.
St. Thomas (Antillen) 88, 631.
Sargent, John Singer 91.
Savognin (Graubünden) 635.
Schachinger, Gabriel von 56, 298, 620.
Schack, Adolph Friedrich von 69, 72, 75, 621.
Schadow, Gottfried 39, 42, 140, 143, 156, 162, 167, 168.
—, Rudolf (Ridolfo) 16, 611, Taf. I.
—, Wilhelm 68, 615, 616, 625.
Schaper, Friedrich 639.
Schäuffelen, Eugenie 274, 618.
Scheffer, Ary 100, 633, 635.
Scheveningen 111, 621.
Schider, Fritz 59, 295, 619.
Schiller, Friedrich von 9, 10, 19, 639.
Schindler, Emil Jakob 30, 220, 614, 615.
Schirmer, Johann Wilhelm 59, 60, 65, 68, 613, 615, 616, 625.
Schleich, Eduard 30, 31, 270, 618.
Schlieffen, General von 595, 639.
Schliersee 620.
Schlüter, Andreas 170.
Schmidt, Georg Friedrich 136.
Schmitson, Teutwart 29, 213, 614.
Scholderer, Otto 51, 59, 64, 265, 617.
Schönleber, Gustav 31, 624.
Schreiberhau, Sammlung Dr. Johannes Guthmann (Slevogt) 346, 623.
Schrobenhausen (Oberbayern) 620.
Schrödter, Adolf 14.
Schubert, Franz 40.
Schuch, Karl 51, 57, 58, 61, 64, 293, 294, 619.
Schüpach 634.
Schweden 123, 613, 623.
Schweiz 31, 47, 613, 619, 627, 628.
Schweizer 634.
Schwind, Moritz von 59, 64, 153.
Schwingen, Peter 14.
Seeger, Ernst 284, 619.
Seeon, Kloster 58, 619, Taf. XI.
Segantini, Giovanni 35, 37, 533, 581, 635, 638.
Seghers, Herkules 138.
Seibels, Karl 19, 63, 267, 617.
Semper, Gottfried 618.
Senefelder, Aloys 139.
Seurat, Georges 85, 88, 89, 99, 126, 128, 130, 510, 511, 633, 636.
Sèvres 626.

Siena 259, 617.
Signac, Paul 126, 128, 130, 505, 633.
Signorelli, Luca 133.
Sintenis, Renée 173, 607, 608, 640.
Sisley, Alfred 87, 108, 147, 472—476, 630—632.
Sizilien 163.
Skagen 635.
Skarbina, Franz 123.
Slevogt, Max 46, 64, 114, 118 bis 121, 150—153, 179, 336—347, 605, 622, 623, 640, Taf. XVIII, XIX.
Smith, J. R. 636.
Sohn, Karl 616.
Solothurn 634.
Sommer-Collier, Ferdinand 634.
Sorrent 197, 612.
Sotain (Holzschneider) 143.
Southampton 637.
Spanien 72, 78, 79, 133, 617, 621, 624, 625, 629, 634, 636.
Speckter, Erwin 612.
—, Hans 15, 208, 613.
Spence 31.
Spengler, Oswald 624, Taf. XXIV.
Sperl, Johann 59, 297, 303, 620.
Speyer 624, 625.
Spitzweg, Karl 11, 19, 30.
Stäbli, Adolf 63.
Stadler, Toni 63.
Stanard 138.
Stappen, Charles van der 165.
Stauffer-Bern, Karl 124, 146, 161, 354, 623, 624, Taf. XXII.
Stavanger 635.
Steffan, J. G. 634.
Steffeck, Karl 40, 71, 110, 192, 611, 625.
Steinhausen, Wilhelm 64.
Steuben 628.
Stevens, Alfred 56, 81, 89, 440, 618, 629.
Stieler, Joseph 76, 616.
Stix, Albert 617.
Stockholm 635.
—, Nationalmuseum (Josephson) 537, 636.
Stolz 615.
Struys, Alexander 623.
Stuck, Franz von 68, 169, 624.
Stuttgart 30, 56, 619, 621, 623, 634.
—, Gemäldegalerie (Feuerbach) 625, Taf. XXV.
—, — (Uhde) 621, Taf. XII.
Suhr 613.
Sylt 614.
Szamossy 620.
Szinyei Merse, Paul 16, 59, 124, 304, 620.
Szinyn-Ujfalu (Ungarn) 620.

Tahiti 103, 104, 633.
Tapiau (Ostpreußen) 622.
Tecklenburg (Westfalen) 617.
Tennikon 65.
Terborch, Gerard 52, 56.
Thackeray, William 630.
Thoma, Hans 19, 51, 59—67, 110, 145, 249—262, 616, 617, 620, Taf. VIII.
Thomas, Grosvenor 31.
Thorwaldsen, Bertel 156.
Thun 634.
Tiepolo, Giovanni Battista 46, 118, 121, 136.
Tintoretto 107, 109.
Tirol 116, 612, 613.
Tischbein, Wilhelm 613.
Tizian 69, 78, 90, 91, 92, 621.
Toulouse-Lautrec, Henri de 98, 101, 102, 128, 149, 150, 154, 486—492, 630, 632, Taf. XLIII.
Travemünde 624.
Treuberg, Gräfin Rosine 618, Taf. IX.
Trouville 50, 465, 631.
Troyon, Constant 29, 85, 394, 626, 631.
Trubetzkoy, Paul 163, 581, 638.
Trübner, Wilhelm 51, 53, 56 bis 58, 60—64, 74, 91, 119, 286—291, 619, 620, Taf. XI.
Trubschachen (Emmenthal) 623.
Tuaillon, Louis 169, 170, 596, 639, 640, Taf. LI.
Turner, William 21, 23, 24, 26, 27, 31, 137.

Uhde, Fritz von 121, 123, 131, 308—310, 621, Taf. XII.
Ullrich 634.
Ungarn 614, 615.
Unterschondorf (Bayern) 618.
Unzelmann, Friedrich Wilhelm 143, 149.
Ury, Lesser 123, 311, 312, 621.
Utamaro 96.

Valade, Léon 506, 633.
Valence, Lola de 78, 629, Taf. XXXV.
Valenciennes 158, 628, 638.
Valloton, Felix 153.
Valmondois 628.
Vautier, Benjamin 18, 19, 52, 231, 615.
Veit, Philipp 618.
Velasquez, Diego de Silva 48, 50, 57, 72, 78, 90—92, 621, 629.
Velde, Henry van de 125, 179.
—, Willem van de 18.
Venedig 68, 69, 72, 87, 167, 555, 619, 625, 631, 637, Taf. IL.
Verboeckhoven, Eugène Joseph 29.
Verlaine, Paul 103, 149, 506, 633.
Vermeer van Delft, Jan 55.
Vernet, Horace 142, 613, 635.
Vernet, Josephe 21.
Verona 45, 616.

Veronese, Paolo 68—70, 91, 99.
Versailles 20.
—, Museum (Daumier) 411, 628.
Verschuur, W. 634.
Le Vésinet, Kirche (Denis) 509, 633.
Vetheuil 631.
Vicunha, Morla 579, 638.
Vigne, Paul de 165.
Ville d'Avray 627.
Vlissingen 629.
Vogel, Hugo 123, 143, 624.
Volkmann, Arthur 168.
Vollon, Antoine 51.
Vroom, Cornelis 24, 42.
Vuillard, Edouard 123.

Wagenbauer, Max Josef 17, 212, 614.
Wagner, Alexander von 619, 620.
—, Richard 62.
Walchensee 116, 622, Taf. XVII.
Waldheim (Sachsen) 640.
Waldmüller, Georg Ferdinand 14, 17, 18, 223—225, 615.
Wannsee 113, 621, Taf. XIV.
Ward, James 23, 29, 549, 636.
Warnemünde 636.
Washington 637.
Wasmann, Rudolf Friedrich 16, 24, 62, 203, 204, 612.
Waterloo, Antonis 136.
Watteau, Jean Antoine 20, 21, 28, 71, 91, 92, 94, 150, 158.
Wedekind (Konsul) 65.
Weerth, Peter de 14.
Weichberger 15.
Weimar 15, 64, 110, 613, 614, 621, 623, 625, 626, 636, 639.
— Nietzsche-Archiv (Klinger) 594, 639.
Weisgerber, Albert 125, 359, 624.
Werner, Anton von 43.
Whisler, Francis 636.
Whistler, James Mac Neill 57, 90, 91, 145, 560, 561, 637, Taf. IL.
Wichern, J. J. G. van 635.
Wichmann, Ludwig Wilhelm 639.
Wien 14, 15, 17, 30, 58, 70, 612—616, 618—620, 625, 628, 639.
—, Österreichische Galerie (Rudolf von Alt) 218, 614.
—, — (Blau) 221, 615.
—, — (Jettel) 219, 614.
—, — (Makart) 274, 618.
—, — (Schindler) 220, 615.
—, — (Waldmüller) 223, 224.
—, Privatbesitz (Klinger) 592, 639.
Wiertz, Antoine 10.
Wiesbaden 616.
Wilhelm I. 44, 45, 190, 307, 611, 621.
Wilkie, David 138.
Willroider, Ludwig 63.
Wilson, Richard 21—23.
Winckelmann, Johann Joachim 156, 168.
Winterhalter, Franz Xaver 75, 232, 615, 616.
Winterthur, Kunstverein (Menn) 519, 634.
Wolkenburg (Sachsen) 621.
Woodcote Manor (bei Alresford) 637.
Worms, Sammlung Schön-Renz (Menzel) 248, 616.
Worpswede 31, 32.
Wrba, Georg 169.
Wundt, Wilhelm 169.
Würzburg 118, 618.

Zaandam 461, 631, 634.
Zandvoort (Holland) 622, 635.
Zech-Burkersroda, Graf 206, 613.
Zimmermann, Albert 614.
Zola, Emile 34, 35, 81.
Zorn, Anders 122, 123, 139, 151, 538, 539, 635, Taf. XLVI.
Zügel, Heinrich von 124, 351, 623.
Zumbusch, Kaspar von 639.
Zurbaran, Francesco 48, 51.
Zürich 134, 625, 634.
—, Galerie Bollag (Buchser) 517, 634.
—, Kunsthaus (Hodler) 521, 634.
—, Waffenhalle des Landesmuseums (Hodler) 522, 634.

DATE DUE
OCT 2-
MAR 1 2
MAY 9 '78
DARTMOUTH COLLEGE
3 3311 01783 5804

740
qW146k2

WALDMANN, E.
Die Kunst des reali
mus...